

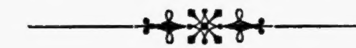
ARISTOTELES:

Ueber die Arten der Tragödie

von

Dr. Th. Heine

Gymnasiallehrer.



Wissenschaftliche Beilage zum XIV. Programm

des

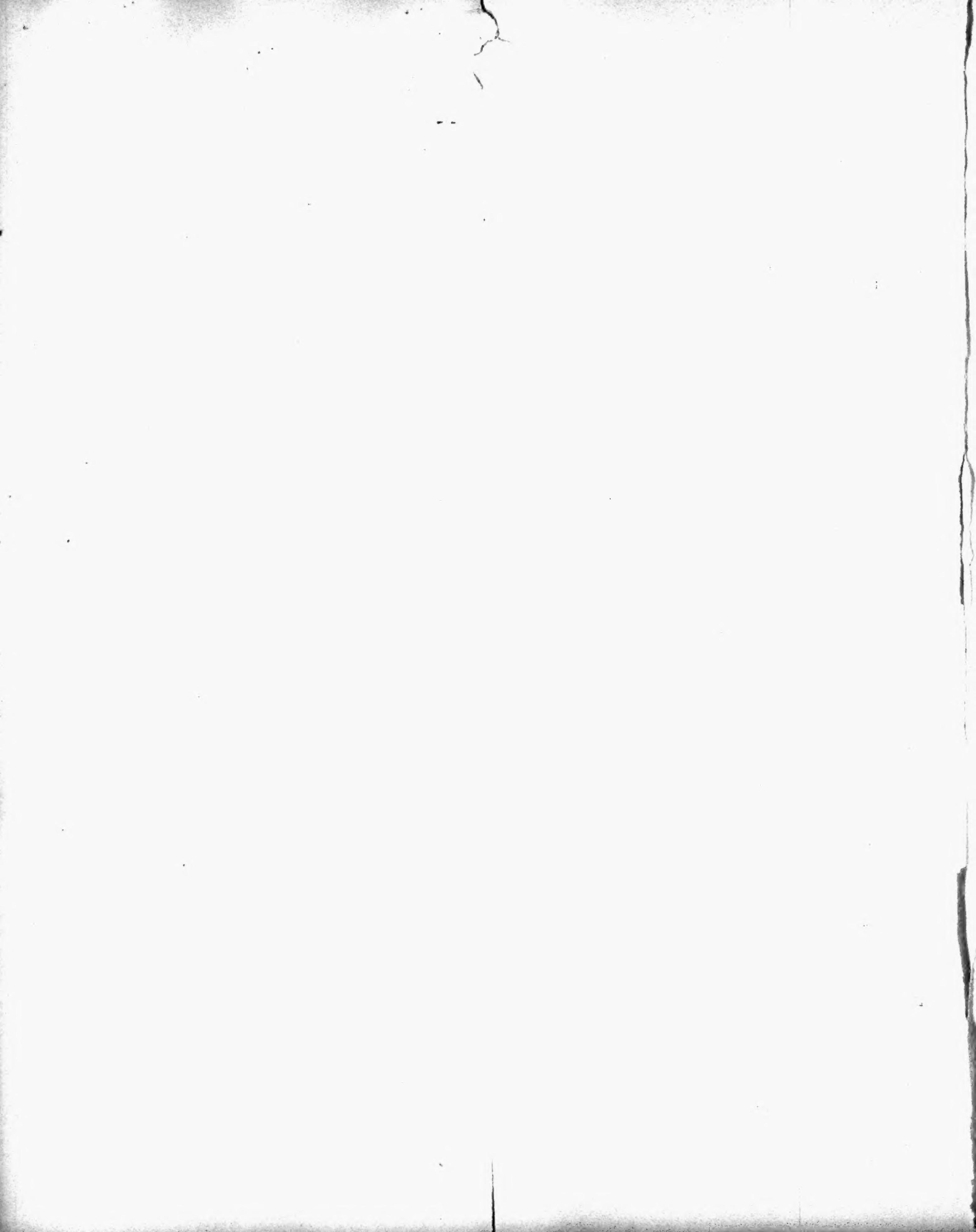
Gymnasiums zu Kreuzburg O.-S.

1887. Progr.-No. 179.

Kreuzburg OS.

Druck von E. Thielmann

1887.



Aus der Poetik des Aristoteles geht zweifellos hervor, dass der Philosoph vier Arten der Tragödie unterschieden hat: die einfache und verwickelte, die pathetische und ethische. Schon diese blosse Aufzählung legt demienigen, welcher sich dieselbe unbefangen von den verschiedenen Ansichten der Gelehrten vor Augen hält, die Vermutung nahe, dass die Einteilung auf zwei Unterscheidungsgründen beruht, von denen sich der eine auf die Form, der andre auf den Inhalt bezieht. Die einfache und verwickelte Tragödie gründen sich auf ihre dramatische, die pathetische und ethische auf ihre tragische Beschaffenheit. Doch ehe wir das Wesen der einzelnen Arten darstellen, muss ein Irrtum beseitigt werden, welcher alle Arten in gleicher Weise berührt, und dessen Richtigstellung für das Verständnis derselben von grosser Wichtigkeit ist. In der modernen Tragödie hat sich im Laufe der Zeit eine sehr kunstvolle Anlage herausgebildet. Einleitung, Höhepunkt und Katastrophe bilden die drei Pfeiler eines pyramidalen Baues, deren Bindeglieder die Momente der Steigerung und des Falles ausmachen. Denselben Bau hat man nun auch in der antiken Tragödie finden wollen. Gustav Freytag[1]) z. B. hat die erhaltenen Dramen des Sophocles nach den fünf genannten Stücken gegliedert. Von diesem Bau der modernen Tragödie gehen auch die Erklärer der aristotelischen Poetik aus, wenn sie unter Schürzung und Lösung, als welche die Teile der Fabel bilden, zwei zur Darstellung gelangende Hälften des Dramas und unter der Metabasis einen Punkt, den Höhepunkt desselben verstehen. So sagt Vahlen[2]): „Die Handlung des Dramas ist ein Situationswechsel, ein Uebergang aus Glück zum Unglück und umgekehrt. Auf ihn bereitet die eine Hälfte des Dramas vor und ihn führt die andre Hälfte zum Ziel und Schluss." Und Reinkens[3]): „Die Mitte bildet also der Moment des Glückswechsels". — „Da nämlich Peripetie und Erkennung die *μετάβασις*, den Uebergang, also den Punkt, wo die Schürzung aufhört und die Lösung beginnt, näher bestimmen u. s. w." Doch dem kunstgeübten Sinne Gustav Freytags ist es andrerseits nicht entgangen, ein wie grosser Unterschied hinsichtlich der dramatischen Gestaltung zwischen der modernen und antiken Tragödie besteht. Das antike Drama, wie es sich nach Aufhebung des innern trilogischen Zusammenhanges entwickelt hat[4]), enthält im wesentlichen

[1]) Technik des Dramas S. 147 ff., vrgl. Günther, Grundzüge der tragischen Kunst S. 407 ff.

[2]) Sitzungs-Berichte der phil.-hist. Cl. der Wiener Akad. LII S. 132; vrgl. Ueberweg. Anm. z. Uebers. 82.

[3]) Aristoteles. Ueber Kunst S. 51 u. 316.

[4]) G. Freytag behauptet S. 137 mit Recht, dass Aeschylus in seinen Trilogieen grössere Teilstücke der Sage als Unrecht, Verwicklung und Lösung mit einander in Beziehung gebracht zu haben scheint; vrgl. Günther, S. 66 f. Doch irrt Freytag mit der Meinung, dass die oben erwähnte Art der dramatischen Gestaltung für Sophocles charakteristisch sei. Allerdings liebt es Euripides die Darlegung des geschürzten Knotens sehr ausführlich zu geben und den Prolog zu einem epischen Gefüge zu erweitern, doch dass iene Art auch von ihm und den iüngeren Tragikern befolgt worden ist, werden wir dadurch darthun, dass wir dieselbe in der Medea des Euripides aufweisen, als welche Tragödie, wie Freytag a. a. O. behauptet, einer modernen entsprechend gebaut ist, vergl. S. 3 Anm. 3.

nur die zweite Hälfte des modernen Dramas und setzt etwa am Höhepunkte desselben ein. Die Voraussetzung der modernen Tragödie ist eine gewisse Ruhe der Verhältnisse, gegen welche sich zu erheben der Held allmählich durch seelische Vorgänge oder durch äussere Umstände bestimmt wird, bis sein Wollen zu einer entscheidenden That gegen iene ausbricht, welche dann wieder auf ihn in verhängnissvoller Weise zurückwirkt. In der antiken Tragödie dagegen wird die bereits gestörte Ordnung der Verhältnisse vorausgesetzt und nur dargestellt, wie dieselbe auf den Helden wirkt oder sich dieser in ihr verhält[1]). Soweit sein Wollen für die Handlung massgebend ist — und dies ist, wie wir sehen werden, nur bei der geringeren Anzahl der Tragödien der Fall — beweist er seine Heldenschaft nicht durch das Starkwerden, sondern durch das Starksein desselben, nicht durch das Gelangen zu einem starken Entschluss, sondern durch die Bewährung im Entschlusse[2]). Die Handlung verläuft nicht in einem Aufwärts und einem Abwärts, sondern in einer Richtung schliessen sich die Consequenzen der gestörten Ordnung zu einer dramatischen Kette an einander. Antigone z. B. steht gleich im Beginn der Tragödie mit ihrer fertigen Willensentscheidung in schroffstem Gegensatz zu ihrer Umgebung und lässt sich weder durch die angedrohte Todesstrafe Kreons noch durch die liebevolle Vorstellung Ismenens von der Ausführung derselben abhalten. Der ängstlich herbeieilende Wächter meldet dem König die Uebertretung seines Gebotes, die ergriffene Thäterin verteidigt in trotzigem Rechtsgefühl ihren Ungehorsam und wandelt in dem Bewusstsein heilig gefrevelt zu haben den letzten Weg zum Felsengrabgemach, wo sie der tötlichen Wirkung des Hungers vorgreifend die von Kreon gewollte Abwendung ihres Todesgeschickes unmöglich macht und durch ihren Tod den Untergang ihres unglücklichen Bräutigams herbeiführt und über den König und sein ganzes Haus schmachvolles Elend bringt. Da nun der Teil des Dramas von dem Beginn der gestörten Ordnung bis zum Ausgang die *λύσις* bildet[3]), so folgt, dass die vorgeführte Tragödie im wesentlichen nur die Lösung des geschürzten Knotens enthält. Die erste Hälfte der Handlung, die Schürzung selbst, d. h. die Darlegung der Verhältnisse, welche die Störung hervorrufen, liegt ganz oder zum grössten Teil ausserhalb der Tragödie und bildet gewissermassen den ideellen Teil derselben, welcher, soweit er sich nicht durch Rückschlüsse aus dem späteren Zusammenhang ergibt, im Prolog vorgeführt wird. Daraus folgt auch, dass der Scheidepunkt der Schürzung und Lösung als Ansatzpunkt der eigentlichen Tragödie durch seine Wirkung nicht besonders herausgetreten sein und keinen hervorstechenden Bestandteil derselben gebildet haben kann. Wenn zur Darlegung der schürzenden Momente namentlich von Euripides öfter noch Scenen des ersten Epeisodions verwendet werden[4]), so haben wir in solchen Erweiterungen des Prologs zwar den Keim zu dem zu erkennen, was man in den modernen Dramen die aufsteigende Handlung nennt, doch sind diese Keime nicht zur Entwicklung gelangt und beschränken darum nicht die Allgemeingültigkeit der Behauptung, dass die antike Tragödie in einer Richtung verlaufend im wesentlichen nur die Lösung eines geschürzten Knotens zur Darstellung bringt.

Diese Ansicht, behaupten wir, ist auch die Ansicht des Aristoteles. Zunächst geht aus der Definition von Schürzung und Lösung unzweideutig hervor, dass der Philosoph unter *μετάβασις* nicht den Uebergangspunkt von iener zu dieser und überhaupt nicht einen Punkt, sondern die ganze Abfolge der Ereignisse versteht, welche den Schicksalswechsel ausmachen, so dass dieselbe mit diesem selbst und dadurch wieder mit der *λύσις* identisch ist[1]). Was aber die Verteilung der Fabel auf

---

[1]) Vrgl. Freytag S. 135 ff. [2]) Vrgl. Freytag S. 137 f.

[3]) Wir lassen bei dem Citieren der Kürze halber die beiden ersten Stellen (14 . .) weg. — 55b29: *λύσιν δὲ (εἶναι λέγεις) τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους.* [4]) Vrgl. S. 1 Anm. 4.

Schürzung und Lösung anbetrifft, so scheint Aristoteles von der Medea des Euripides wenigstens die bei weitem grössere Hälfte der Schürzung zuzuweisen und als Lösung erst das Ende des Dramas von v. 1317 an (Nauck) zu betrachten, in welchem das Innre des Hauses mit den Leichen der gemordeten Kinder sichtbar gemacht und Medea dem strafenden Arme Jasons durch den Wagen ihres Grossvaters Helios entrückt wird[2]). Doch die Entrückung der Medea aus dem Machtbereich des Jason bildet ia nicht einen Umschwung in dem Gange der Handlung, sondern die steigernde Entwicklung der vorhergehenden Akte und die Krönung der Rache, welche die Kolcherin an ihren Feinden vollzieht[3]). Da zudem die *λύσις* an der betreffenden Stelle nicht eine ganze

---

[1]) 55b30: *λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους,* 27: *λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν κτλ.* Auch die Worte *μεταπίπτειν* und *μεταβάλλειν,* die nach ihrer ersten Bedeutung noch mehr als *μεταβαίνειν* auf einen Punkt hindeuten, gebraucht Ar. ¡m Sinne eines grösseren Verlaufes, dieses z. B. 51a11, ienes z. B. 53a2.

[2]) 54a36: *φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου συμβαίνειν καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν.*

[3]) Denn die Fabel des Stückes ist folgende: Medea, welche dem Jason zuliebe Heimat und Elternhaus verlassen, sinnt Rache gegen den treulosen Gemahl, welcher zur Kreusa, der Tochter des korinthischen Königs Kreon, in Liebe entbrannt ist. Diese Störung der Verhältnisse wird im Prolog durch die Unterhaltung zwischen der Amme der Medea und dem Hofmeister ihrer Kinder, sowie durch Medea selbst dargelegt, welche aus dem Innern des Hauses Klagegesang ertönen lässt und herausgetreten den korinthischen Frauen die unglückliche Lage der Weiber im allgemeinen und ihre eigne im besondern schildert und die Absicht der Rache kundgiebt; von den Frauen selbst verlangt sie keine weitre Beihülfe als Verschwiegenheit, 263. Damit könnte der Knoten als genügend geschürzt erscheinen. Doch der Dichter greift hier eben (vrgl. S. 2 u. S. 4 Anm. 2) zur Darlegung der schürzenden Umstände in das erste Epeisodion über, indem er den Gegensatz der beiden Parteien noch durch ein steigerndes Moment verschärft. Denn Medeens Schmerz wird gesteigert und ihr Entschluss zur Rache befestigt, da Kreon sie in eigner Person des Landes verweist. Nur mit Mühe erlangt sie einen Tag Aufschub, angeblich um einen Zufluchtsort aussinnen zu können, in Wahrheit aber, um die Möglichkeit zur Ausführung der geplanten Rache zu haben; nur gilt es für sie den Weg der völligsten Rache ausfindig zu machen. Zwar fühlt sie sich stark genug, ihr Leben für die Erreichung derselben einzusetzen, 393 f., doch scheint ihr die Sühne erst völlig zu sein, wenn sie ihre Feinde zu Falle gebracht, ohne selbst durch deren Gewalt Schaden zu erleiden. Vielleicht also, dass ihr während des erlangten Aufschubs ein *πύργος ἀσφαλής,* 390, erscheint, der ihr nach der Rachethat Sicherheit gewähre. Dann will sie insgeheim, durch listige Veranstaltung, 391, die Rache vollziehen. Nur wenn sich der Port der vollen Rache nicht zeigen sollte, will sie sich mit der minderen Rache begnügen und sich, des eignen Todes nicht achtend, mit dem Schwerte auf ihre Feinde stürzen. Damit ist der Knoten noch enger geschürzt. Dass die zur Rache entschlossene Kolcherin zur That schreiten wird, erscheint zweifellos; mit vieler Kunst ist der Zuschauer in Spannung versetzt, in welchem Grade und in welcher Weise ihr dieselbe gelingen wird. Die Lösung des Stückes, welche zwei volle Drittel desselben füllt, bringt also die Vollziehung der Rache zur Darstellung. Dieselbe enthält einen Schicksalswechsel aus Unglück zum Glück, indem das gegen die Willkür des Jason und seiner königlichen Verwandten scheinbar ohnmächtige Weib zuletzt völlig obsiegt und den treulosen Gatten zerknirscht und gebrochen vor sich sieht. Der Rachevollzug erfolgt aber in folgenden aufsteigenden Stufen: Erste Stufe, 425—625: Medea rächt sich an Jason mit Worten durch Vorhaltung seines Unrechts 473 f. und reisst sich völlig von ihm los, dadurch dass sie sein Anerbieten für einen sicheren Zufluchtsort zu sorgen schroff zurückweist, welchen anzunehmen ihr die Mutterliebe hätte gebieten müssen. — Zweite Stufe, 663—823: Durch die Ankunft des athenischen Königs Aegeus erhält Medea die Aussicht auf einen sichren Zufluchtsort und die Möglichkeit zur völligen Rache, 769. Die für diesen Fall erforderlichen Mittel, welche sie 391 durch *δόλῳ καὶ σιγῇ* nur im allgemeinen angedeutet, legt sie ietzt ausführlich dar. Alles dem Jason liebe, die neue Braut und die Kinder, welches sie selbst ihm geboren, will sie vernichten. Wie schwer grade dieser Verlust ihn treffen muss, 817, empfindet der Zuschauer um so lebhafter, als ihm der Dichter eben am Aegeus den Wert des Kinderbesitzes vor Augen gestellt hat (Hartung). — Dritte Stufe, 866—975: Durch erheuchelte Demütigung und scheinbare Reue über ihren früheren Trotz erlangt Medea von Jason die Erlaubnis ihre Kinder mit kostbaren Geschenken zur iungen Braut zu schicken, angeblich, damit sie für sich die Gnade auswirkten im Lande bleiben zu dürfen, in Wahrheit aber, um die Empfängerin der Geschenke durch das diesen beigemischte Gift elendiglich zu töten. —

Abfolge von Ereignissen, sondern nur einen einzelnen Punkt in derselben bezeichnet, so kann sie nicht mit dem terminus technicus identisch sein, sondern muss entweder, wie das Beispiel der Medea zeigt, die engere Bedeutung von „Schluss“ oder „Ende“ der Tragödie haben oder wenn sich das zweite Beispiel wirklich auf Jlias II 155 ff. bezieht[1]), in der weiteren und allgemeineren Bedeutung von „Fortführung“ und „Weiterentwicklung“ der Handlung gebraucht sein. Darum kommt diese Stelle bei dem Nachweis nicht in Betracht, dass auch nach der Ansicht des Aristoteles die Lösung des geschürzten Knotens im wesentlichen den Inhalt einer Tragödie ausmacht. Dieser Nachweis beruht vielmehr zunächst auf 55 b 25: *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις*, welche Stelle bisher infolge ienes anachronistischen Standpunktes teils für falsch gehalten, teils unrichtig erklärt worden ist[2]). Dieselbe entspricht iedoch so, wie sie überliefert worden ist, der thatsächlichen Beschaffenheit der griechischen Tragödie und besagt: Die Schürzung kann ganz ausserhalb des Dramas liegen, des öfteren wird einiges von ihr aber auch in diesem selbst zur Darstellung gebracht. Auch in den Worten, in welchen Aristoteles den angemessenen Umfang der Fabel bestimmt[3]), sagt er deutlich, dass die Abfolge der dargestellten Ereignisse sich nur in einer Richtung bewegt und nur den Umschlag des Schicksals selbst, d. h. die *λύσις* enthält. Dies wird als die Meinung des Aristoteles schliesslich durch das Licht bewiesen, welches unter dieser Annahme auf c. XVIII. der Poetik fällt. Denn fast alle Erklärer haben in demselben eine folgerichtige Gedankenentwicklung vermisst, da in dem 55 b 25 mit den Worten: *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις* und in dem 56 a 8 mit den Worten: *δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν* beginnenden Abschnitt von derselben Sache, von den Teilen der Fabel und deren Beschaffenheit gehandelt werde, der dazwischen befindliche 55 b 34 mit den Worten: *τραγῳδίας*

Vierte Stufe, 1001 — E.: Im Kampfe mit der Mutterliebe verhärtet die Kolcherin ihr Gemüt zum letzten und schwersten Schritt der Rache. Nachdem sie von dem Boten freudig 1134 f., das Gelingen des ersten Schrittes vernommen, vollzieht sie im Hause den grausigen Kindermord. Der Rachewut des herbeigeeilten Jason durch den Wagen des Sonnengottes entrückt, der sie zum Aegeus führen soll, weist sie aus der Höhe die Schmähungen des machtlosen Gatten im Bewusstsein angethane Schmach abgewehrt zu haben zuversichtlich zurück und versagt ihm die Bitte die Leichen seiner Kinder bestatten oder auch nur berühren zu dürfen. — So erscheint Medea am Schluss der Tragödie im vollen Triumph über ihre Feinde. Dieser Ausgang wird von dem Dichter auch dem Auge veranschaulicht. Die Siegerin schwebt unerreichbar in der Höhe; gebrochen und zerknirscht blickt der zu ihr empor, welcher durch seine frevelhafte Treulosigkeit all die Greuel veranlasst hat.

[1]) Wie Hermann in seiner Ausgabe p. 161 als möglich, Ritter in seiner Ausgabe p. 190, Düntzer, Rettung der arist. Poetik Anm. 109, Susemihl, Anm. 202 zur Uebers. u. a. als zweifellos hingestellt haben.

[2]) Da man nämlich allgemein mit der Vorstellung an die Stelle herantrat, dass die Tragödie beide Hälften der Handlung zur Darstellung bringe, musste die Stellung des Wortes *πολλάκις* hinter *ἔσωθεν* anstössig erscheinen. Am schärfsten hat diesen Anstoss Ritter hervorgehoben, welcher p. 210 behauptet, aus den Werten *ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις* folge, interdum totam fabulam solutione contineri quod absurdum est falsumque. Zur Beseitigung des Anstosses macht Vahlen a. a. O. S. 132 (vrgl. Reinkens S. 51) die unmögliche Beziehung von *πολλάκις* auf *δέσις* (das ist in der Regel die Schürzung), Düntzer verbündet es S. 75 und Anm. 135 mit *ἔξωθεν*, die neueren Erklärer und Herausgeber stellen diese Verbindung auch äusserlich her, indem Thurot, revue archeól. 1863 II S. 293 den Platz von *ἔξωθεν* und *τῶν ἔσωθεν* zu vertauschen vorschlägt, Ueberweg, Susemihl² und M. Schmidt in ihren Ausgaben *πολλάκις* hinter *ἔξωθεν* stellen. Unsrer Auffassung kommt nahe Ed. Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, welcher II S. 142 den Sinn dieser Stelle so wiedergibt: Die Hauptsache ist die Darstellung des Glückswechsels selbst — — die vorbereitenden Ereignisse werden oft grossen Teils ausser und vor das Drama fallen, so dass sie im Drama selbst u. s. w. Laas, der deutsche Unterricht auf höheren Lehranstalten, Berlin 72 S. 320 führt den Oedipus als das Stück an, in welchem die Schürzung des Knotens ganz ausserhalb der scenischen Handlung liege.

[3]) 51 a 11: *ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.*

δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα beginnende Abschnitt aber von einer völlig neuen Sache handle, welcher sich weder mit dem ersten, noch mit dem dritten Abschnitt in einen logischen Zusammenhang bringen lasse[1]). Nur Düntzer[2]) und Vahlen finden einen angemessenen Zusammenhang in dem überlieferten Texte. Dieser Gelehrte behauptet[3]), dass der Kern des Kapitels, auf welchen die ganze Gedankenentwicklung hinziele, in den Worten des dritten Abschnitts 56 a 10: *πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι* enthalten sei. Doch iener angebliche Kern der drei Abschnitte erscheint der Form nach eher als eine nebensächliche Bemerkung, und auch in Bezug auf die andern Teile ist, wie Vahlen selbst zugibt, der von ihm construierte Zusammenhang äusserlich durch nichts angedeutet. Das vermeintliche innre Band aber erscheint als wenig fest und haltbar. Zunächst soll der zweite Abschnitt mit dem dritten in dem Zusammenhang stehen, dass gegenüber den sonstigen effectsichernden Mitteln, deren möglichst ausgedehnte Anwendung allerdings wünschenswert sei, Schürzung und Lösung als das wichtigste hervorgehoben würden; Tragödien, welche diese beiden Momente in angemessener Weise enthielten, verdienten den unbedingten Vorzug vor andern darin mangelhaften Tragödien, mögen dieselben mit andern Kunstmitteln auch noch so reich ausgestattet sein. Doch setzt Aristoteles, wie der Satz „*πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς*“ zeigt, Schürzung und Lösung nicht zu den übrigen Bestandteilen und Kunstmitteln, sondern sie selbst unter einander in Beziehung und erwähnt dieselben nicht hinsichtlich ihrer Wichtigkeit für die Güte einer Tragödie, sondern hinsichtlich ihrer thatsächlichen Beschaffenheit. Wie fügen sich zudem die Worte des vorhergehenden Satzes „*δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ, τοῦτο δὲ ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις*“ in den Zusammenhang? Dieselben müssten sich doch auch auf die Güte der Tragödien beziehen und eine Bestimmung zurückweisen, auf welche man sonst die Wertschätzung der Tragödie zu gründen pflegte. Doch nach der übereinstimmenden Ansicht der Erklärer[4]) beziehen sich diese Worte, sowie sie über-

---

[1]) So erklärt Ritter p. 209 den ganzen in die drei Abschnitte zerfallenden Teil des Kapitels für eingeschoben; Christ athetiert nur den dritten Abschnitt, in welchem zum zweiten Male von Schürzung und Lösung die Rede ist. Andre haben versucht die beiden von den Teilen der Fabel handelnden Abschnitte durch Umstellung zusammenzubringen, indem Hermann den ersten Abschnitt hinter den dritten (2. 3. 1), Susemihl den dritten hinter den ersten (1. 3. 2) rückt (vrgl. Rhein. Museum XXVIII S. 318). Ihm folgt M. Schmidt, nur dass er auch den zweiten Abschnitt von seiner Stelle rückt und an den Schluss des ganzen Kapitels hinter den über die Verwendung des Chors handelnden Abschnitt setzt. [2]) S. 75 ff.

[3]) a. a. O. S. 140: „Das also ist die Vorschrift, auf welche alles vom Eingang des achtzehnten Kapitels vorbereiten sollte. Zu diesem Zwecke war dargelegt, dass iede Tragödie Schürzung und Lösung habe, welche durch die Metabasis der Handlung gegliedert werde, dass wie diese, so die Lösung iene vier Arten der Tragödie darstelle, dass es nun zwar wünschbar sei, die Tragödie entspräche in allen Stücken den Anforderungen der Kunst, dass aber vor andrem Schürzung und Lösung von entschiedenem Gewicht seien. Daher der Dichter hier und bei der Lösung noch mehr als bei der Schürzung seine ganze Kraft ansetzen müsse.“

[4]) Im einzelnen weichen die Erklärer allerdings von einander ab. Denn die einen (Spengel, Abh. d. bayr. Akad. d. Wiss. I. Cl. XI. Bd. II. Abt. S. 57, Vahlen in der Ausgabe ohne Anmerkungen 1867 (nach einer ihm von Bonitz mitgeteilten Coniectur, vrgl. neueste Ausgabe p. 194), Ueberweg in der Ausgabe (vrgl. krit. Anhang zu seiner Uebersetzung S. 101) lesen, iener mit der Coniectur „*οὐδενὶ ἴσως ἢ τῷ μύθῳ . . .*“, diese mit der Coniectur „*οὐδενὶ ἴσως ὡς τῷ μύθῳ*“ den Sinn heraus: Auch die Nichtidentität und Identität der Tragödien (ebenso wie die eben erwähnten Arten, vrgl. Ueberweg Anm. z. Ueb. 84) begründen sich auf nichts so als auf die Fabel; diese aber (die Identität) ist vorhanden in denienigen Tragödien, in welchen die Schürzung und Lösung dieselbe ist. Andre finden dagegen den Sinn in den Worten, dass für die Nichtidentität und Identität nicht die gleiche Fabel, sondern die gleiche in Schürzung und Lösung sich vollziehende Composition derselben massgebend ist. So Hermann, Susemihl und Torstrik, von denen iene in ihren Ausgaben, dieser in einer Anzeige der Vahlenschen Arbeiten über die Poetik des Ar., Lit. Centralblatt 1868 S. 133 den überlieferten Text für richtig halten: *οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ, τοῦτο δὲ ὧν κτλ.*, Bursian, welcher Jahns Jhb. LXXIX S. 757 „*οὐ μὲν ἴσῳ τῷ μύθῳ, τούτῳ δὲ . . .*“ Susemihl, der „*οὐδὲν ἴσῳ [εἴδει ἢ τῷ] μύθῳ, τούτῳ δὲ . . .*“ und Teichmüller, ar. Forschungen I S. 133, der für „*τοῦτο δὲ*“ „*ταὐτὸ δὲ*“ vor-

liefert sind, nicht auf die Güte, sondern auf die Gleichheit und Verschiedenheit der Tragödien und handeln nicht von der Wertschätzung sondern von der Zusammenordnung und Vergleichung derselben. Trotzdem nun auch Vahlen, wie die Anmerkung zeigt, diese Ansicht vertritt, weiss er doch durch einen klug gewählten allgemeinen Ausdruck über die Schwierigkeit hinwegzukommen, iene Worte mit den folgenden in Verbindung zu bringen, in welchen nach dem von ihm construierten Zusammenhang von Bestimmungsgründen für die Güte der Tragödie die Rede ist. „Wird hiermit, wie es scheint“ — so fasst er[1]) den Inhalt iener Worte zusammen — „eine beliebte Abschätzung der Tragödien nach dem Stoffe als untergeordnet abgewiesen.“ — Und gewiss! Eine Abschätzung findet statt. Und schätzt man mehrere Dinge, so vergleicht man sie unter einander, und es ergibt sich, ienen Worten durchaus entsprechend, die Gleichartigkeit und Verschiedenheit derselben. Bei der Abschätzung von Dingen denkt man aber auch an ihren Wert, und dann ergibt sich ihre Güte und Mangelhaftigkeit. Und diesen Sinn haben die in Rede stehenden Worte — so supponiert Vahlen, wenn er fortfährt: — „so enthält diese Aeusserung zugleich den Gedanken, auf welchen die Bemerkung über eine möglichst allseitige Befriedigung der Ansprüche an eine Tragödie vorbereiten sollte. Aristoteles kommt es darauf an, das Gewicht bemerkbar zu machen, das für die Beurteilung der Tragödie auf deren Schürzung und Lösung fällt.“ Denn iene Worte enthalten wohl eine Abschätzung, aber nicht eine Abschätzung, die zugleich eine Wertschätzung ist; sie handeln nicht von einem Bestimmungsgrund für die Gleichwertigkeit der Tragödien, sondern von einem Merkmal für ihre Gleichartigkeit. Nur in dem ersten Falle aber würden sie sich in den von Vahlen construierten Zusammenhang des zweiten und dritten Abschnitts des c. XVIII. fügen. In ihrem Sinne scharf gefasst, beweisen also iene Worte die Unrichtigkeit dieser Construction. Doch darum entscheiden wir uns noch nicht für die übliche Verschiebung und Umstellung der beiden Abschnitte, sondern stellen durch leichte Textesänderung *ὅλην* für *ἄλλην* und *οὐδ᾽ ἐν ἴσῳ τῷ μύθῳ* für: *οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ* einen angemessenen Zusammenhang her. *Δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ὅλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδ᾽ ἐν ἴσῳ τῷ μύθῳ, τοῦτο δὲ ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις*, d. h. berechtigt aber schon (trotz aller möglichen Vorzüge) von einer einheitlich gefügten, d. i. dramatisch kunstgerechten Tragödie zu sprechen ist man selbst dann nicht, wenn die innerhalb eines Stückes dargestellten Ereignisse durch Personalunion zusammengehalten werden[2]). Kunstgerecht darf man eine Tragödie erst dann nennen, wenn in ihr die Schürzung und Lösung dieselbige ist, d. h. wenn sich die letztre aus iener nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit ergibt, so dass die vorausgesetzten und zur Darstellung gebrachten Ereignisse ein streng einheitliches Gefüge bilden. „Viele aber, die gut schürzen, lösen schlecht“,

---

schlägt: dasselbe ist, was dieselbe Verwicklung und Lösung hat. Hiervon unterscheidet sich Vahlen nur unwesentlich, welcher die von Bonitz angenommne Ansicht wieder aufgegeben und in der Ztschr. f. öst. Gym. 1854 S. 15 f. und in seiner neuesten Ausgabe p. 194 sq. die schon früher in den Beiträgen I u. II von ihm vertretene Ansicht wieder aufgenommen hat. Er lässt nämlich denselben Massstab gelten, nimmt aber statt eines doppelten ein einfaches Massobiekt an, indem er nach dem Vorgang von Düntzer S. 77 (man kann eine ganz andre Tragödie auch dieselbe nennen) unter Einschiebung von *ὁμοίαν* hinter *τῷ μύθῳ* behauptet, dass nur von der Identität mehrerer Tragödien die Rede sei, welche sich auf die Gleichheit der in Schürzung und Lösung verlaufenden Composition begründe. „Von Rechts wegen darf man sogar eine verschiedne Tragödie auch für die nämliche ansehen und so benennen, auch wenn sie im Stoff durchaus nicht zu einander stimmen, in dem Falle nämlich, wenn sie dieselbe Schürzung und Lösung haben.“ (Beitr. II, S.—Ber. d. phil.—hist. Cl. d. Wiener Ak. d. W. LII S. 140). Einen neuen Weg schlägt M. Schmidt ein. Jndem er in seiner Ausgabe schreibt: *δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν, ἐκεῖνο μὲν ἴσως τῷ μύθῳ τοῦτο δὲ ἂν ᾖ ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις*, findet er in der Stelle ein doppeltes Massobiect, welches durch einen doppelten Massstab bedingt werde.

1) a. a. O. S. 140. 2) 51 a 15: *μῦθος δ᾽ ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ.*

d. h. sie finden wohl den richtigen Punkt, an welchem ein Drama ansetzen muss, indem sie die Voraussetzungen aus der Sage herausschälen oder selbständig erfinden, welche den Eintritt eines Schicksalswechsels als wahrscheinlich oder notwendig erscheinen lassen, doch den Verlauf dieses Glückswechsels selbst stellen sie nicht in kunstgerechter Weise dar; effectsichernden Kunstmitteln zuliebe, deren Hinzutreten allerdings wünschenswert ist, vernachlässigen sie die Hauptsache und verachten das Grundgesetz dramatischen Schaffens, dass die Ereignisse der Lösung sich fortspinnend aus den Voraussetzungen der Schürzung nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit ergeben müssen. Denn nach diesem Gesetz müssen beide Teile sorgfältig ineinandergefügt und gleichsam zusammengeschmiedet werden[1]). — Der von uns hergestellte Zusammenhang zwischen dem zweiten und dritten Abschnitt des c. XVIII. schliesst sich auch folgerichtig an den Zusammenhang an, welchen wir, wiederum abweichend von Vahlen, zwischen dem zweiten und ersten Abschnitt annehmen. Denn hier stellt dieser Gelehrte, wie wir oben[2]) gesehen, die Gedankenverbindung durch den Begriff der Metabasis her. Diese ist der Scheidepunkt zwischen Schürzung und Lösung (Inhalt des ersten Abschnittes), auf ihrer verschiednen Gestaltung (mit oder ohne Peripetie und Anagnorisis, mit oder ohne Pathos) und deren Beeinflussung des zweiten Teiles der Tragödien beruhen die verschiednen Arten derselben (Inhalt des zweiten Abschnitts). Doch zugegeben[3]) selbst, dass Metabasis den Uebergangspunkt von der Schürzung zur Lösung bedeutete, für den Wesensunterschied der Tragödien könnte die ganze erste Hälfte derselben umso weniger als gleichgültig betrachtet werden, als sich ia nach dem dramatischen Grundgesetz der Wendepunkt zur zweiten Hälfte und diese selbst aus der ersten ergeben müssen. Jene Annahme würde zudem in den zweiten Abschnitt des c. XVIII selbst einen Riss hineinbringen, insofern Aristoteles den Leser bei der Aufzählung der einzelnen Arten der Tragödien an die zweite Hälfte derselben denken liesse, in dem Schlusssatze aber, in welchem er es als wünschenswert hinstellt, dass der Dichter möglichst viele von den in die Erscheinung getretenen Kunstmitteln zur Anwendung bringe, ihn nötigte an den ganzen Verlauf der Tragödien zu denken. Der Philosoph sagt iedoch selbst, dass er auch im Anfange des zweiten Abschnitts den ganzen Umfang derselben im Auge habe, wenn er die zusammengesetzte Tragödie als dieienige erklärt, deren Gesamtverlauf auf „gegenteiliger Wendung“ und „Erkennung“ beruht[4]). So ist auch der von Vahlen angenommene Zusammenhang zwischen dem zweiten und ersten Abschnitt des c. XVIII abzuweisen, weil er in sich widerspruchsvoll ist und von einer falschen Voraussetzung ausgeht. Doch lässt sich allerdings ein richtiger Zusammenhang herstellen, wenn man unsere Ansicht über den dramatischen Bau der antiken Tragödie an die beiden Abschnitte heranbringt. Unter der Voraussetzung, dass der Glückswechsel selbst, d. i. die Metabasis oder Lysis im wesentlichen den Inhalt eines Dramas ausmacht, besteht zwischen dem mit den Worten: *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις* und dem mit den Worten: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα* beginnenden Abschnitte die äusserlich und innerlich deutliche Gedankenverbindung: Von der gesamten Tragödie gibt es zwei Teile, Schürzung

---

1) *δεῖ δὲ ἄμφω συγκροτεῖσθαι.* Durch diese Coniectur scheint mir, da von dem organischen Zusammenhange der Lösung mit den Voraussetzungen der Schürzung die Rede ist, der Sinn besser wieder gegeben zu werden, als durch die von Hermann in der Uebersetzung „oportet vero utrique semper plaudi“ und Düntzer, Anm. 139 vertretene Erklärung; es muss aber immer beides Beifall finden, oder durch die von Vahlen, Rhein. Mus. XVIII S. 318 f. veröffentlichte, von den meisten angenommene Coniectur *κρατεῖσθαι*: es müssen aber immer beide Aufgaben überwältigt werden (Ueberweg.) Denn das Wort *συγκροτεῖν* gebraucht auch Plato im Crat. öfter in ganz ähnlichem Sinne, um die enge Verschmelzung und Jneinanderfügung der Wortelemente zu einem organischen Wortganzen zu bezeichnen, z. B. 416b: *νῦν δὲ (αει-σχο-ρουν) συγκροτήσαντες αἰσχρὸν καλοῦσιν.*

2) S. 5. Anm. 3. 3) vergl. S. 2f.

4) 55b 35: *ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἧς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις.*

und Lösung, von dieser, als der eigentlichen Tragödie, gibt es vier Arten. In dieser Auffassung lässt sich auch ein guter Zusammenhang beider Abschnitte mit dem Vorhergehenden und Nachfolgenden erweisen. Wie Vahlen[1]) richtig bemerkt, enthalten nämlich c. XVII und XVIII einzelne Vorschriften, welche der Dichter bei seiner dramatischen Thätigkeit zu beobachten hat. Dieselben beziehen sich auf sein subiectives und obiectives Verhalten. In iener Hinsicht soll er sich den Gang der Handlung möglichst veranschaulichen, um keine Widersprüche in der Abfolge der Ereignisse unterlaufen zu lassen, und alle Stimmungen und Affecte der handelnden Personen in seiner Seele selbst empfinden, um auch die angemessene tragische Wirkung hervorzubringen[2]). Nach der zweiten Seite hin soll er sich zuerst die Fabel, die Jdee des Stückes knapp und bestimmt aus der überlieferten Sage herausschälen, dann die Erweiterung und Gliederung des klar gefassten Vorwurfes vollziehen[3]). Die richtige Gliederung besteht aber darin, dass sich der Dichter klar macht, einmal, wo er den Umschwung in dem Glücke, d. i. die *λύσις* und die eigentliche Tragödie ansetzen muss, sodann aber, in welcher Weise, d. h. mit welchen der vier artbildenden Möglichkeiten er dieselbe verlaufen und welche von den sonstigen Kunstmitteln er zur Anwendung gelangen lassen will. Ueber diesem Streben aber nach effectreichen Kunstmitteln darf er nicht, wie dies so oft geschieht, das Grundgesetz dramatischen Schaffens ausser acht lassen, dass die Tragödie nicht nur auf kunstgerechten Voraussetzungen gebaut, sondern auch aus diesen in kunstgerechter Weise entwickelt werden müsse[4]). — So haben wir nachgewiesen, dass die drei ersten Abschnitte des c. XVIII ohne die Annahme einer Interpolation oder Verschiebung nur verstanden werden können, wenn die Erklärung derselben auf iene von G. Freytag dargelegte, von uns erweiterte Ansicht über die dramatische Beschaffenheit der antiken Tragödie begründet wird. Diese Thatsache liefert uns einen neuen Beweis dafür, dass iene Ansicht auch die Ansicht des Aristoteles ist. Die thatsächliche Beschaffenheit der erhaltnen Dramen, sowie das Zeugnis des griechischen Kunsttheoretikers beweisen also, dass die antiken Tragödien, der zweiten Hälfte der modernen entsprechend, im wesentlichen nur den Schicksalswechsel selbst, nur die Lösung der geschürzten Handlung vorführen, dass dieselben nur denienigen Teil zur Darstellung bringen, welchen die moderne Technik die fallende oder absteigende Handlung nennt.

Die bisherige Untersuchung bezog sich in gleicher Weise auf alle Tragödienarten. Die Wesensunterschiede der einzelnen Arten nun aber fallen mit denen der verschiednen Arten des Mythos oder der Fabel zusammen, welche Aristoteles in c. X und XI ausführlich mit ihren unterscheidenden Merkmalen erläutert. Und zwar definiert der Philosoph die einfache Fabel als dieienige, in welcher der Schicksalswechsel ohne „gegenteilige Wendung" oder „Erkennung", die zusammengesetzte als dieienige, in welcher derselbe mit beiden oder einem von beiden Momenten verläuft[5]). Nach dieser klaren Definition könnte über die einfache und zusammengesetzte Tragödie kein Streit herrschen, wenn nicht die Bedeutung der unterscheidenden Merkmale streitig wäre. Seit Lessing[6]) hat man nämlich vielfach Peripetie für identisch mit dem Schicksalswechsel gehalten und sich infolge dessen missbräuchlich daran gewöhnt, mit diesem Begriff in dem modernen Drama die fallende Handlung oder den Wendepunkt zu derselben zu bezeichnen. Diese Ansicht hat be-

---

[1]) a. a. O. S. 151. [2]) 55a 22—34. [3]) — 55b 24. [4]) — 56a 11.

[5]) 52 a 15: *λέγω δὲ ἁπλῆν μὲν πρᾶξιν, ἧς γινομένης ὥσπερ ὥρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένη δέ ἐστιν, ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν.*

[6]) Hamb. Dram. St. 38. So behauptet noch Ueberweg Anm. z. Uebers. 54, dass Ar. in c. XIII, in welchem er die beste Art des Glückswechsels untersucht, von der Peripetie handle, vrgl. Teichmüller I S. 72.

reits Vahlen widerlegt[1]). Da nun aber doch Aristoteles, wenn er die einfache und zusammengesetzte Tragödie darnach unterscheidet, ob der Glückswechsel mit oder ohne Peripetie und Anagnorisis erfolgt, diese Momente mit ienem in inhaltliche Beziehung zu setzen scheint, so haben andre gefolgert: Nicht zwar, wo Metabole (Metabasis) ist, ist auch Peripetie und Anagnorisis, doch wo diese sich zeigen, muss auch iene vorhanden sein. So Günther[2]), wenn er Peripetie für einen plötzlichen Schicksalswechsel erklärt. Dieser Gelehrte folgt andrerseits der von Vahlen a. a. O. gegebenen Erklärung, dass die Peripetie Mittel und Form, d. h. doch also auch eine besondere Art, des Glückswechsels und zwar dieienige bezeichne, bei welcher die Absicht eines Thuns in einen entgegengesetzten Erfolg umschlage[3]). Die Vahlen'sche Ansicht vertritt im wesentlichen auch Susemihl[4]), doch wenn beide Gelehrte zugeben, dass die artbildenden Momente auch an andren Stellen des Verlaufes als an der Metabasis, wie sie dieselbe verstehen, vorkommen können[5]), so räumen sie damit ein, dass dieselben nur bedingte Arten des Schicksalswechsels sind und ihrer allgemeinen Natur nach ganz ausser inhaltlicher Beziehung zu demselben stehen können. Was diese Gelehrten nun als möglich zugeben, müssen wir in Consequenz des im ersten Teil erwiesenen als allgemein hinstellen; wir müssen eine inhaltliche Beziehung iener Momente auf den Schicksalswechsel zunächst ganz aufgeben. Vahlen fasst die Metabasis als einen Punkt in dem Verlaufe des Stückes, wir haben dieselbe als den ganzen Verlauf selbst erwiesen[6]). Der ganze Verlauf erfolgt mit Peripetie und Anagnorisis, dies bedeutet aber: Peripetie und Anagnorisis treten an dieser oder iener Stelle des Verlaufes ein. Da die Vollziehung des Schicksalswechsels also vor und nach dem Auftreten iener Momente stattfindet, so können sie diesen nicht selbst bezeichnen und auch keine Arten desselben bilden. „Gegenteilige Wendung" und „Erkennung" sind mit andren Worten zunächst überhaupt nicht tragische, auf den Inhalt, sondern auf den Verlauf der Handlung als solchen bezügliche, d. h. dramatische Momente. Denn durch den Gegensatz und das Gegenteil in der Handlung wird doch zunächst die durch deren bisherige Gesetzmässigkeit erregte Spannung und Erwartung betroffen, und erst in zweiter Linie wirken die Veränderungen, welche durch iene Momente in der Lage der am Glückswechsel beteiligten Personen hervorgebracht werden, auf die Teilnahme der Zuschauer. Darnach unterscheiden sich die einfache und zusammengesetzte Tragödie in der Weise, dass beide zwar in einer Richtung[7]), iene aber in gerader, diese in gebrochener Linie verlaufen, indem entweder die Handlung selbst (*περιπέτεια*) oder die Stellung der handelnden Personen zu einander (*ἀναγνώρισις*) überraschend und doch folgerichtig in ihr Gegenteil umschlägt; die Brechungen können auch durch beide Momente hervorgebracht werden. An welcher Stelle und wie oft dieselben eintreten, ist unwesentlich, wesentlich ist, dass sie überhaupt zur Erscheinung kommen.

Dass Peripetie und Anagnorisis in erster Linie dramatische Momente sind, ergibt sich auch aus dem Wortlaut der Poetik. Denn mehrfach erscheinen beide in einem Zusammenhange, in welchem die dramatische Beschaffenheit der Tragödien behandelt wird. Im c. XVI, in welchem Aristoteles untersucht, welches die beste Art der Erkennung sei, erklärt er von den fünf möglichen Arten dieienige als die vorzüglichste[8]), welche aus dem Gange der Ereignisse so erfolgt, dass das Ueberraschende aus dem Wahrscheinlichen entspringt. Als die nach ihrer Kunstmässigkeit vierte Art erscheint ihm dieienige, bei der sich iemand wie Orestes in der

1) a. a. O. S. 93 f. 2) S. 271 u. 409.

3) Dieselbe Auffassung spricht, wenn auch weniger scharf, Ed. Müller II S. 143 f. aus.

4) Anm. z. Uebers. 99 ab.

5) Vahlen a. a. O. S. 116, Susemihl Rhein. Mus. XXVIII S. 317, vrgl. Anm. z. Uebers. 101. 6) S. 2. 7) S. 2.

8) 55 a 16: *πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι' εἰκότων.*

Iphigenie durch blosse Behauptung kundgibt. Bei dieser ergibt sich die Erkennung aus der willkürlichen Erfindung des Dichters, aber nicht aus dem Gange der Ereignisse[1]). Denselben Fehler enthält die durch äussere Zeichen erfolgende Erkennung (die fünfte Art), wenn sich iemand derselben der absichtlichen Beglaubigung halber (*πίστεως ἕνεκα*) bedient, wie Odysseus, nachdem er sich dem Eumäus kundgegeben, zur Bekräftigung seiner Aussage seine alte Narbe vorweist[2]). Kunstgerechter sind die Erkennungen durch äussere Zeichen, wenn sie *ἐκ περιπετείας* erfolgen, wenn sie in der Weise vor sich gehen, wie der göttliche Dulder von der Eurykleia erkannt wird[3]). Nach dem Ausweise dieses Beispieles, nach dem allgemeinen Massstab für die Kunstgerechtigkeit der verschiednen Erkennungsarten, nach der Zusammenstellung mit der vierten Art, in der das bessre Verfahren noch ausdrücklich auf den Gang der Ereignisse begründet wird, kann *ἐκ περιπετείας* auch nur eine Beziehnng auf die dramatische Beschaffenheit der Tragödie ausdrücken[4]). — Dieselbe Beziehung enthält das Wort 55 b 35 in der Definition der zusammengesetzten Tragödie als einer solchen, *ἧς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις. τὸ ὅλον* bezeichnet hier ein Ganzes nicht nur in formellem Sinne als einen Inbegriff einer Anzahl einzelner Teile und Momente, sondern es hat mit prägnantem Sinne auch eine materielle Bedeutung. In dieser prägnanten Bedeutung stellt ia Aristoteles das Wort an die Spitze der Untersuchung über die dramatische Beschaffenheit der Fabel[5]), um aus ihr die Gesetze für diese abzuleiten. Dass er *τὸ ὅλον* nun auch in der Definition der verwickelten Tragödie in prägnantem Sinne gebraucht, beweist der ganze Zusammenhang des c. XVIII, der sich vornehmlich auf die dramatische Seite der Fabel bezieht[6]), beweist sodann die Definition der verwickelten Fabel, welcher die der verwickelten Tragödie völlig entsprechend ist. Verwickelt nämlich ist dieienige Fabel, aus deren zusammenhängendem und einheitlichem Verlauf sich der Schicksalswechsel mit „gegenteiliger

[1]) 54 b 32: *ἐκεῖνος δὲ λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος.* [2]) Od. XXI 217 ff.

[3]) Od. XIX 386 ff.: Odysseus hat in der Unterredung mit Penelope, die in ihm noch einen unglücklichen Fremdling sieht, durch die erdichtete Erzählung von seinen Berührungen mit ihrem Gemahl und durch die bestimmte Ankündigung von dessen Rückkehr das Herz derselben so bewegt, dass sie ihm mit besonders sorglicher Gastfreundschaft lohnen will. Sie befiehlt den Dienerinnen, ihm ein Fussbad zu bereiten und ein weiches Lager aufzuschlagen, am Morgen aber durch ein Vollbad seinen Körper zu erfrischen, dass er im Männersaal am Tische des Telemach des Mahles gedenke. Doch da Odysseus schon vor dem Eintritt der Penelope von den übermütigen Dienerinnen verspottet worden ist, will er sich nicht von diesen das Fussbad bereiten lassen, um sich nicht durch seinen von Not und Alter entstellten Körper neuem Spotte auszusetzen; die ehrbare Greisin Eurykleia, die auch schon des Lebens Wehe kennen gelernt, solle seine Füsse berühren. Diese muss dabei ihren Herrn um so eher erkennen, als ihr schon vorher die grosse Aehnlichkeit des Fremdlings mit ihrem Gebieter aufgefallen ist. Doch neben diesen Momenten, welche auf die Erkennung hinarbeiten und dieselbe als folgerichtig erscheinen lassen, sind andre ihr entgegen arbeitende Momente vorhanden, nach denen das Eintreten derselben der durch den bisherigen Verlauf angeregten Erwartung überraschend kommt. Denn eben noch hat Eurykleia ihren Herrn beklagt, dass Zeus ihm den Tag der Rückkehr geraubt und dass er in der Fremde umherirrend wohl Aehnliches erleiden müsse, als vor ihren Augen der unglückliche Fremdling von den schamlosen Dienerinnen erfahren habe. Sodann hat sich Odysseus absichtlich aus dem Feuerschein des Herdes weggewendet, um die Wahrnehmung der Narbe und seine Erkennung zu verhindern.

[4]) Ueberweg, welcher übersetzt „besser, wenn er (der Gebrauch der Kennzeichen) an eine Schicksalswendung geknüpft ist, wie bei dem Bade des Odysseus," und Günther S. 272 „sie (die auf Kennzeichen beruhende Art) hat einige Berechtigung, wenn sie sich aus der Peripetie (also Erkennung nach dem Schicksalswechsel!?) ergibt", sind den Beweis schuldig geblieben, wo bei iener Erkennung von Schicksalswechsel die Rede ist. Ritter dagegen p. 196 constatiert, dass das Wort hier „aliam ac multum distantem significationem" habe, als der wahre Ar. in der Definition dieses Begriffes 52 a 23 angebe. Düntzer Anm. 114 u. Vahlen a. a. O. S. 94 helfen sich mit der Annahme, dass *περιπέτεια* hier in etwas lockrerer und allgemeinerer Bedeutung stehe, dementsprechend Hermann *ἐκ περιπετείας* „ex inopinato casu" und Susemihl „durch unerwartete Wendung" übersetzt, vrgl. dessen Anm. z. Uebers. 101. [5]) 50 b 24. — [6]) vrgl. S. 5 ff.

Wendung“ und „Erkennung“ ergibt[1]), während in der einfachen Fabel der folgerichtige Verlauf ohne diese Momente stattfindet. Den zusammenhängenden und einheitlichen Verlauf hat nun Aristoteles in der Definition der zusammengesetzten Tragödie mit τὸ ὅλον zusammengefasst, die artbildenden Momente derselben aber mit einer nahe liegenden Erweiterung als die Arten selbst hingestellt. Denn der Verlauf erfolgt mit „gegenteiliger Wendung“ und „Erkennung“, das heisst doch: derselbe bildet eine gebrochene Linie oder Brechung, und eine zusammengesetzte Tragödie ist demnach dieienige, deren „dramatisches Gefüge“[2]) eine Brechung bildet, eine einfache dieienige, deren dramatisches Gefüge geradlinig ist — eine regelrechte Definition, welche durch die Angabe des generellen und speciellen Merkmals gebildet wird, nach welcher Peripetie und Anagnorisis zunächst durchaus als dramatische Momente erscheinen. — Ebenso fügt sich unserer Auffassung 56 a 19: ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἁπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστῶς, eine Stelle, über deren Zusammenhang verschiedene Ansichten mit einem gewissen Grade der Wahrscheinlichkeit ausgesprochen worden sind[3]). Für uns, die wir die Peripetie als dramatisches Moment zu erweisen suchen, ergibt sich folgender Zusammenhang: Wie sehr man sich hüten müsse, die Tragödie zu einem epischen Gefüge zu machen und mehrere Handlungen in ein Drama zu verknüpfen (τὸ πολύμυθον), beweist die Thatsache, dass selbst der gefeierte Agathon mit einem Drama durchfiel, in welchem er gegen seine sonstige Gewohnheit eine ganze Sage verarbeitet hatte. In dramatisch kunstgerechten Tragödien dagegen, d. h. mit der Darstellung eines εἷς μῦθος erreichen die Dichter, mag derselbe geradlinig oder gebrochen, einfach oder verwickelt sein, den vollen Beifall des Publikums. Indem sie nun aber dessen Wünsche auch hinsichtlich der tragischen Gestaltung zu befriedigen suchen (στοχάζονται ὧν βούλονται), begehen sie einen neuen Fehler gegen das Gesetz der Wahrscheinlichkeit. Indem sie nämlich, um dem aus der Liebe zur Menschheit entspringenden Gerechtigkeitsgefühl (τὸ φιλάνθρωπον) zu entsprechen, am Schlusse des Stückes die Guten belohnt, die Bösen bestraft werden lassen, bringen sie einerseits weder das wahrhaft tragische zur Darstellung, welches auf der Bewährung des Edlen um seiner selbst willen beruht[4]), andrerseits entspricht, wenn z. B. ein tapfrer, aber böser Mann unterliegt, ein solcher Verlauf dem dramatischen Gesetz der Wahrscheinlichkeit höchstens in dem Sinne der agathonischen Antithese: Wahrscheinlich sei, dass uns begegnet vieles Unwahrscheinliche, d. h. ein solcher Verlauf entspricht ienem Gesetz überhaupt nicht, er widerstreitet der Wahrscheinlichkeit. Mag man nun aber auch diese Auffassung der Gedankenfolge an der in Rede stehenden Stelle ablehnen, iedenfalls sind wir berechtigt in den Worten: ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις[5]) καὶ τοῖς ἁπλοῖς μύθοις als Gegensatz zu dem dramatisch verwerflichen πολύμυθον die beiden Arten der dramatisch kunstgerechten Tragödie zu erblicken; περιπέτεια bezieht sich auch an dieser Stelle auf die formelle Seite des Dramas. — Es bleibt noch die Erläuterung der wichtigsten Stelle übrig,

---

[1]) 52 a 17 πεπλεγμένη δέ ἐστιν, ἐξ ἧς (γινομένης συνεχοῦς καὶ μιᾶς, wie aus der Definition der einfachen Fabel zu ergänzen ist) μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν.

[2]) In demselben Sinne braucht Ar. τὸ ὅλον am Schluss des c. XVIII, wo er mit der Forderung, dass der Chor ein μόριον τοῦ ὅλου sei, verlangt, dass auch der Teil, welcher in der Tragödie eine selbständige Stellung einzunehmen scheint, organisch in das dramatische Gefüge eingepasst werde; dementsprechend lässt sich auch 59 b 15 verstehen, wo der Philosoph seine Behauptung, dass die Odyssee eine verwickelte Dichtung sei, mit den Worten: ἀναγνώρισις γὰρ δι' ὅλου begründet.

[3]) vrgl. besonders Vahlen[3] p. 201 sq. [4]) Ueberweg Anm. z. Uebers. 89.

[5] περιπέτεια bezeichnet hier der vorhergehenden Stelle entsprechend den ganzen in einer gebrochenen Linie sich vollziehenden Verlauf, d. h. die verwickelte Tragödie.

der ganze Abschnitt, welcher die Definition der Peripetie und Anagnorisis enthält[1]). Dass man hier dieselben allgemein als tragische Momente aufgefasst hat, dazu ist man wohl durch den Satz 52 a 38: *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον κτλ.*, in welchem der Philosoph Furcht und Mitleid zum Massstab der schönsten Erkennung zu machen scheint, und durch das aus dem Lynkeus des Theodekt angezogne Beispiel der Peripetie veranlasst worden. Der eine wird abgeführt, um getötet zu werden, Danaos folgt, um ienen töten zu lassen; doch die auf die Tötung desselben abzielenden Massnahmen des Königs führen dessen eigne Tötung und ienes Rettung herbei: „gegenteilige Wendung“ und „Erkennung“ sind offenbar Momente des Glückswechsels![2]) Doch trotz allem lässt sich auch an dieser Stelle unsre Auffassung durchführen und bekräftigen. „Peripetie ist die Verkehrung dessen, was gethan wird, in sein Gegenteil“[3]). Diese Definition bezeichnet einen Vorgang schlechthin und enthält noch keine Beziehung auf die an demselben beteiligten Personen. Eine solche Beziehung bekommt die Definition auch nicht durch den Zusatz „*καθάπερ εἴρηται*“, wenn derselbe nur eine Zurückweisung auf eine gleichlautende Erklärung der Peripetie an früherer Stelle bildet[4]). Jene Beziehung ergibt sich erst dann, wenn man in demselben eine Verweisung auf 51 a 11 findet, wo Aristoteles denienigen Umfang einer Tragödie als angemessen hinstellt, welcher die Darstellung eines Schicksalswechsels vom Glück zum Unglück oder aus Unglück zum Glück zulässt[5]). Nach andern vertritt diese Ansicht besonders Vahlen[6]). Indem nach ihm die Worte „*καθάπερ εἴρηται*“ nicht „wie früher bemerkt“, sondern „in der angegebenen Weise“ bedeuten, werde iene doppelte Art des Schicksalswechsels als Wirkung der Peripetie hingestellt und so die Definition derselben in volle Uebereinstimmung mit der der Anagnorisis gebracht; denn die durch iene Zurückweisung angegebnen Arten der Peripetie entsprächen den Arten der Anagnorisis, welche in den Worten 52 a 32: *τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων* angegeben seien. Doch einerseits wird die Anagnorisis nur scheinbar

---

[1]) 52 a 23: *ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον· ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τοὐναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι. ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοὔνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων. καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτειαι γίνωνται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνειν, καὶ εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνωρίσαι· ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν· ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον, οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται· ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται.*

[2]) Dementsprechend hat man auch die beiden andern Beispiele des Abschnittes aufgefasst. Das Gegenteil, welches der korinthische Bote von seiner Absicht, den Oedipus zu erfreuen hervorbringt, sei die Aufdeckung der wahren Herkunft desselben und die volle Gewissheit seiner Schuld (Hermann p. 123, Ed. Müller II S. 143, Ritter p. 160, Düntzer S. 52, endlich Susemihl[2], der diese Auffassung auch in die Uebersetzung hineinbringt, indem er „*δηλώσας ὃς ἦν*“ zu *τοὐναντίον ἐποίησεν* nicht als Mittel zu demselben, sondern als dessen Erläuterung zieht „und nun doch dadurch gerade das Gegenteil herbeiführt, indem sie die wahre Abkunft desselben aufdeckt“; die hinzutretende *περιπέτεια* aber sei das schmachvolle Unglück, in welches Oedipus durch die Aufdeckung seiner Schuld gerate, Ueberweg Anm. z. Uebers. 49.

[3]) Diese wohl allgemein angenommene Auffassung ist schon von Ed. Müller II S. 143 ausgesprochen worden.

[4]) Spengel Abh. d. bayr. Akad. d. W., philos.-philol. Cl. II 1837, S. 237 f., Susemihl[2] Anm. zur Uebers. 100 u. 68, welche bei dem Mangel einer solchen gleichlautenden Erklärung Lücken des Textes constatieren, Ueberweg, krit. Anhang zur Uebers. S. 98, welcher in „*καθάπερ εἴρηται*“ eine Verweisung auf 52 a 21 findet, wo mit Bonitz für *ταῦτα τἀναντία* einzusetzen sei.

[5]) 51 a 11: *ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.*

[6]) Hermann p. 123, Ritter p. 159, Düntzer Anm. 71, Vahlen a. a. O. S. 93 und [3]p. 147.

nach ihrem Vorgang und nach ihrer Wirkung auf die beteiligten Personen erläutert[1]), andrerseits, ist die in „καθάπερ εἴρηται“ angenommne Beziehung zu unbestimmt und setzt den Aristoteles mit sich selbst in Widerspruch. Denn nach der Erklärung: „Peripetie ist eine ins Gegenteil umwerfende Wendung der Handlung“ ist offenbar „ins Gegenteil umwerfend“ das unterscheidende und wesenbestimmende Merkmal, nach Vahlen aber, der die Worte in dem volleren Sinne fasst von: εἰς τὸ ἐναντίον μεταβολὴ ἢ εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς δυστυχίαν καθάπερ εἴρηται, Peripetie ist eine in der angegebnen Weise ins Gegenteil umwerfende Wendung der Handlung, erscheint das „ins Gegenteilumwerfen“ als etwas, was die Peripetie mit andern Momenten teilt, ihr essentielles Specificum aber bilden die Worte „in der angegebnen Weise“; nicht iede ins Gegenteil umwerfende Wendung also, sondern nur die angegebne würde Peripetie sein, während doch Vahlen selbst[2]) dieselbe allgemeiner fasst und zugibt, dass Aristoteles den Gegensatz von Absicht und Erfolg, die Verkehrung von Mittel und Zweck schlechthin als das charakteristische Merkmal derselben ansieht. So kann also der Zusatz zu der Definition der Peripetie „καθάπερ εἴρηται“ nicht so verstanden werden, dass er dieser die Bedeutung eines tragischen Momentes verleiht. Da sich nun aber auch keine Stelle in den vorhergehenden Kapiteln findet, in Bezug auf welche „καθάπερ εἴρηται“ die Definition der Peripetie als eine Wiederholung erscheinen liesse, so lesen wir „καθ' ἅπερ oder καθ' ὅπερ εἴρηται“ die Peripetie ist — wonach sie auch ihren Namen hat — eine Verkehrung dessen, was gethan wird, in sein Gegenteil, die aber dennoch nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit erfolgt. Durch diese Coniectur erscheint die Definition der Peripetie in Uebereinstimmung mit der Erläuterung der Anagnorisis, deren Wesen auch aus dem Namen hergeleitet wird. Durch diese Coniectur sind die Schwierigkeiten der Stelle gelöst; Peripetie erscheint gemäss den früheren Stellen als ein zunächst dramatisches Moment. Dies bestätigen auch die Beispiele. Das erste derselben ist bisher zu weit gefasst worden. Wäre wirklich die Erkenntnis der wahren Abkunft des Oedipus das Gegenteil von dem, was der Korinther durch seine Botschaft und Enthüllung erreichen will, so wäre dies ia ein Beispiel für die Anagnorisis; als Beispiel für die Peripetie aber erstreckt es sich nur bis v. 1085 (Nauck). Oedipus ist durch die Erzählung der Jokaste, wo und wie Laios getötet worden, eingedenk des von ihm am Daulischen Kreuzwege verübten Todschlages in die Befürchtung versetzt worden, dass er selbst der Mörder des Königs sei; mit Unruhe erwartet er den Diener, welcher allein von den Begleitern desselben entflohen ist. In dieser ängstlichen Erwartung erfreut ihn der Korinther durch die Botschaft, dass sein Volk ihm an des gestorbnen Polybos Stelle die Herrschaft übertragen wolle und sucht ihn von der Furcht, dass noch der zweite Teil des Orakels in Erfüllung gehen könnte, durch die Enthüllung zu befreien, dass er ihm selbst auf dem Kithäron von einem Hirten als ausgesetztes Kind übergeben und von Polybos und Merope an Kindes Statt angenommen worden sei. Als Oedipus untrüglich vernimmt, dass das, was er sein Leben lang geglaubt und dessenwegen er Korinth gemieden, ein Irrtum sei, da wird er durch diese gewissermassen negative Enthüllung nicht erleichtert, sondern beschwert, nicht von der Unruhe befreit, sondern in noch grössere Unruhe versetzt und zum festen Entschluss getrieben, seine wirkliche Herkunft aufzudecken. So sehr auch Jokaste, welche bereits das ganze Knäuel der Frevel durchschaut, in ihn dringt, sich bei der Enthüllung des Korinthers zu bescheiden, sie bestärkt ihn nur noch mehr in dem Vorsatze, seine Herkunft ans Licht zu ziehen, möge er auch als Sklave von der dritten Mutter oder gar als der Tyche Sohn erscheinen. Diese Erregung also des Oedipus, nicht aber die positive Aufdeckung der Herkunft desselben, ist das Gegenteil, in welches das Thun des Korinthers umschlägt. Und in dieser Fassung nötigt das Beispiel durchaus nicht dazu, Peripetie als tragisches Moment

---

[1]) vrgl. S. 14. [2]) a. a. O. S. 93.

anzusehen. In Bezug auf das aus dem Lynkeus des Theodekt genommne Beispiel aber ist einmal zu bedenken, dass der in demselben eintretende Umschlag nach unsrer Auffassung nicht den ganzen Schicksalswechsel, sondern nur ein Moment desselben ausmacht, welches, wie wir aus dem Aiax sehen, durchaus nicht das Schlussmoment desselben zu sein braucht. Soll sodann eine Peripetie an einer Handlung aufgewiesen werden, so kann der Vorgang entweder nur im allgemeinen angezeigt werden, dass an dieser oder iener Stelle das Gegenteil einer Absicht eintritt, oder er muss, da sich die Handlung durch handelnde Personen vollzieht[1]), nach deren Beteiligung an demselben bestimmt werden. Dies thut Aristoteles in dem zweiten Beispiel. Er braucht dabei umso weniger zu befürchten durch diese gleichsam inhaltliche Angabe der Peripetie des Lynkeus ein Missverständnis hervorzurufen, als er mit klugem Vorbedacht im ersten Beispiel den dramatischen Vorgang der Peripetie selbst, das Eintreten des Gegenteils (*τοὐναντίον ἐποίησε*) hervorgehoben hat. — Dass aber Aristoteles der Peripetie secundär allerdings tragische Wirkung zuschreibt, geht besonders aus der Erläuterung der Anagnorisis hervor. Es gibt zwei Arten der Erkennung. Die erste bezieht sich auf persönliche Obiecte, denn mit den Worten: *τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὡρισμένων*, 52a 32, sind die von den Dichtern zum Glück oder Unglück bestimmten Personen bezeichnet, die Personen, an welchen sie einen Schicksalswechsel zur Darstellung bringen, die Helden des Stückes[2]). Die Wirkung einer derartigen Erkennung wird noch erhöht, wenn dieselbe zugleich eine „gegenteilige Wendung" enthält, wenn sie das Resultat eines Bestrebens ist ihr Eintreten zu verhindern. „Frau, wie befällt mich plötzlich über deinem Wort Irrsal des Geistes, wie bewegt's mein Innerstes!"[3]) dies ist das Beispiel aus dem Oedipus[4]) für eine mit Peripetie verbundne Anagnorisis, auf welches Aristoteles als auf ein allgemein bekanntes hinweist. Es ist die Stelle, wo Oedipus sich zum ersten Male zu dem Morde des Laios in die Beziehung setzt, welche er dem Teiresias gegenüber so energisch zurückgewiesen hat. Jokaste will ihn eben in Bezug auf die Anklagen des Sehers beruhigen. Die Sehersprüche seien eitel und trüglich, denn wo wäre des Apoll Orakel, da der angekündigte Mörder des Laios gleich nach der Geburt ausgesetzt worden und dieser selbst am dreigespaltenen Kreuzweg von Räubern erschlagen worden sei. Doch eben mit ihrer (unbewussten) Absicht dem Oedipus durch Verhöhnung der Sehersprüche das Verwandtschaftsverhältnis zwischen ihm und Laios zu verhüllen bringt die Königin in demselben die erste Erkenntnis hervor, dass er in dem Mann, den er einst am dreigespaltenen Wege erschlagen, seinen Vater getötet habe. Wie der Ertrinkende nach dem Strohhalm greift, hält er sich in seiner Gewissensangst nur an den Hoffnungsschimmer, dass der Augenzeuge der Ermordung des Laios in seinem Bericht von mehreren Räubern als den Thätern gesprochen habe: „Denn einer ist ia nimmermehr den Vielen gleich."[5]). Ebenso erfolgt in dem an einer andern Stelle angeführten Beispiel einer mit Peripetie verbundnen Erkennung dieselbe nach und trotz einer Bestrebung sie zu verhindern. Absichtlich hat sich der göttliche Dulder aus dem Feuerschein des Herdes weggewendet, dass Eurykleia im Dunklen nicht die Narbe bemerken und durch vorzeitige Entdeckung seiner Persönlichkeit seine Rachepläne vereiteln möchte[6]). Ausser der Er-

---

[1]) 50a 17: *ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου*, 50b 2: *ἔστιν γὰρ μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων.*

[2]) vrgl. Ritter p. 161 *ὡρισμένων* h. e. eorum qui a poeta ad felicitatem aut infelicitatem destinati sunt.

[3]) v. 709 f. (Donner). [4]) vrgl. S. 12 Anm. 2. [5]) v. 828 (Donner).

[6]) vrgl. S. 10. Die Erkennung *ἐκ περιπετείας* (54b 29) ist ietzt so zu verstehen: Viele Dichter verwenden äussere Zeichen, um die Erkennung hervorzurufen, indem sie dieselben ohne durch den Gang der Handlung dazu genötigt zu sein *πίστεως ἕνεκα*, der absichtlichen Beglaubigung halber, anwenden; kunstgemässer ist die Erkennung durch äussere Zeichen, wenn sich im Gange der Handlung ein Bestreben zeigt, diese Erkennung gerade zu verhindern. In ienem Falle ist sie unmotiviert, in diesem erscheint sie trotz ihres unerwarteten Eintretens als ein Ergebnis der vorangehenden Ereignisse.

kennung von Personen gibt es nun auch solche, welche sich auf sächliche Obiecte beziehen. Doch sind iene für die Fabel und die Handlung von besondrer Wirkung und Wichtigkeit, denn — ia, ihr Vorzug kann doch entweder nur darauf beruhen, dass sie dieselbe Eigenschaft wie die zweite Art in höherem Grade haben, oder darauf, dass sie ausser der nämlichen Eigenschaft noch eine besondre besitzen. Wäre nun die gleiche Eigenschaft beider Arten, wie bisher angenommen worden, die tragische Wirkung schlechthin, dann müsste offenbar 52 a 38: *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια μᾶλλον ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον* gelesen werden. Nach dem überlieferten Text kann also der Vorzug der ersten Erkennungsart vor der zweiten nur auf der zweiten Möglichkeit beruhen. Die gleiche Eigenschaft beider Erkennungsarten ist die dramatische Wirkung der mit der Erkenntnis der Folgerichtigkeit verbundnen Ueberraschung. Die bei der Erkennung von Personen noch hinzutretende Eigenschaft ist die tragische Wirkung der Furcht und Mitleidserregung[1]). Darum muss mit einer leichten Aenderung *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια καὶ* (für *ἢ*) *ἔλεον ἕξει ἢ φόβον* gelesen werden. Die Erkennungen mit persönlichen Obiecten sind also darum für die Handlung und die Fabel von besondrer Wichtigkeit, weil sich bei derselben durch ihren Einfluss auf die Gestaltung und den schliesslichen Ausgang[2]) des Glückswechsels zu der dramatischen Wirkung die tragische hinzugesellt. Dass aber in der Anagnorisis wie in der Peripetie iene die erste und vorwiegende ist, haben wir im Vorhergehenden zur Genüge erwiesen und wird schliesslich noch durch eine Stelle ausserhalb der Poetik bestätigt. Rhet. A. 11, 1371 b 10 werden von Aristoteles unter die Dinge, die darum angenehm wären, weil sie *θαυμαστὰ* seien, auch *αἱ περιπέτειαι καὶ τὸ παρὰ μικρὸν σώζεσθαι ἐκ τῶν κινδύνων* gerechnet[3]). Das *θαυμάζειν* ist aber keine Regung des Gefühls, sondern der logische Vorgang des Interesses, welches durch das unerwartete Eintreten eines neuen Umstandes überrascht, denselben sofort mit der Vorstellungsreihe in folgerichtigen Zusammenhang zu bringen sucht, welche sich durch die bisherige Abfolge der Ereignisse in dem Zuschauer gebildet hat[4]). Peripetie erscheint auch an dieser Stelle als ein wesentlich dramatisches Moment; das *θαυμάζειν* fliesst aus der Enttäuschung, welche die durch die bisherige Abfolge angeregte Erwartung erleidet, dass etwas geschehen oder nicht geschehen werde[5]). So haben wir nachgewiesen, dass Aristoteles an allen Stellen, an welchen er die Peripetie der Tragödie und die Anagnorisis erwähnt, unter denselben dramatische Momente versteht. Dies zugestanden, muss der Unterschied der einfachen und verwickelten Tragödie darin[6]) gefunden werden, dass iene in gerader Linie verläuft, in dieser aber durch „gegenteilige Wendungen“ und „Erkennungen“ Brechungen in der dem Ziele zustrebenden Abfolge der Ereignisse hervorgebracht werden.

Unsicherer als die Entscheidung über Peripetie und Anagnorisis und die beiden sich darauf begründenden Arten der Fabel und der Tragödie ist die Unter-

---

[1]) 53a 4: *ὁ μὲν (ἔλεος) γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ (φόβος) περὶ τὸν ὅμοιον.*

[2]) 52b 2: *ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται* scheint *ἔτι δὲ* (das sonst Anstoss erregen muss, Susemihl[2] und M. Schmidt schreiben dafür *ἐπειδὴ*) durchaus angemessen und verständlicher als durch die gezwungne Erklärung Vahlens[3] p. 151 sq.

[3]) Dass Ar. hier, obwohl er es nicht ausdrücklich ausspricht, die Peripetie der Tragödie meint, darüber vrgl. Ed. Müller II S. 145.

[4]) vrgl. 60a 14: *τὸ ἄλογον δι᾽ ὃ συμβαίνει τὸ θαυμαστόν,* Plato Theät. 155 D: *μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος, τὸ θαυμάζειν.* Ar. Metaph. A. 2, 982 b 12: *διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο τὸ φιλοσοφεῖν.* — ibid. b. 17: *ὁ δ᾽ ἀπορῶν καὶ θαυμάζων οἴεται ἀγνοεῖν.* Rhet. A. 11, 1371 a 32: *ἐν μὲν γὰρ τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμεῖν μαθεῖν ἐστίν, ὥστε τὸ θαυμαστὸν ἐπιθυμητόν, ἐν δὲ τῷ μανθάνειν εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι.* Ibid. 1370 a 3: *ἀνάγκη οὖν ἡδὺ εἶναι τό τε εἰς τὸ κατὰ φύσιν ἰέναι ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, καὶ μάλιστα ὅταν κτλ.*; vrgl. Teichmüller II S. 282 f.

[5]) *τὸ παρὰ μικρὸν σώζεσθαι ἐκ τῶν κινδύνων* „die Rettung aus der Gefahr, die nach den Umständen kaum noch zu erwarten stand“, vrgl. Vahlen a. a. O. S. 155. [6]) vrgl. S. 8.

suchung über die drittte und vierte Art derselben. Denn gerade an der auf die ethische und pathetische Fabel bezüglichen Stelle der Poetik weist der überlieferte Text eine Lücke auf. Nachdem nämlich Aristoteles in c. XI. die unterscheidenden Merkmale der beiden ersten Arten erläutert hat, führt er das *πάθος* als ein neues artbildendes Moment an [1]; in welcher Weise dasselbe aber artbildend ist, diese Darlegung ist verloren gegangen, und wir müssen das Wesen der pathetischen und ethischen Tragödie durch Combination zu erschliessen suchen. In der Lücke muss Aristoteles zunächst auf das *πάθος* den pathetischen Mythos begründet und sodann — dies ist die nächstliegende Vermutung — das Ethos als viertes Moment angeführt haben, als auf welchem der ethische Mythos beruhe [2]. Doch wollte man die Charakteristik als ein gegenüber den drei andern unterscheidenden Merkmalen der Art nach völlig neues Moment auffassen, so würde man damit die Einheitlichkeit des Einteilungsgrundes aufheben; wollte man aber in derselben ein der Art nach mit ienen gleiches Moment, d. h. ein *μέρος* des Mythos erblicken, so widerspricht dies dem c. VI, in welchem das Ethos als *μέρος τραγῳδίας* dem Mythos nicht sub-, sondern coordiniert ist. Da sich also die vierte Fabel- und Tragödienart nicht ergeben kann, insofern das Ethos als ein viertes *μέρος* des Mythos vorhanden ist, so bleibt nur die Möglichkeit, dass es sich ergibt, insofern das dritte *μέρος*, das Pathos in ihr nicht vorhanden ist. Wie die beiden ersten Arten der Fabel sich auf die Abwesenheit oder Anwesenheit von Peripetie und Anagnorisis gründen, so würde die dritte und vierte Art auf dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des *πάθος* beruhen; die Pathos enthaltenden Tragödien wären die pathetischen, die dasselbe entbehrenden die ethischen. Diese Schlussfolgerung stellt die Frage: Besteht zwischen *πάθος* und *ἦθος* ein so conträres Verhältnis, dass das eine das andre ausschliesst, dass das Selbstnichtsein das Sein des andern hervorruft? Keine Tragödie kann ohne Pathos sein, keine andrerseits ohne Charakteristik! [3]. Aristoteles selbst bezeichnet die Jlias als pathetisch [4]; findet sich in ihr keine Charakteristik? Sagt er doch selbst, dass Homer *εἰσάγει οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἤθη* [5]. Andrerseits nennt er die Odyssee ethisch, obwohl er selbst den Freiermord als einen wesentlichen Bestandteil der Fabel derselben anführt [6]. Da sich also in Bezug auf eine ganze Tragödie kein conträrer Gegensatz zwischen *πάθος* und *ἦθος* finden lässt, so hat man denselben durch Beziehung und Beschränkung auf einzelne Punkte ermöglichen wollen, von denen aus das *πάθος* durch seine An- oder Abwesenheit eine entgegengesetzte Wirkung auf alle übrigen Teile derselben ausübe. So behauptet Ueberweg [7], dass der Unterschied der pathetischen und ethischen Tragödie auf dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des *πάθος* in der Katastrophe, Vahlen [8], dass derselbe auf der Anwesenheit oder Abwesenheit dieses Momentes in der Metabasis (als dem Uebergangspunkt von Schürzung zur Lösung) beruhe. Susemihl [9] aber vertritt die Meinung, dass der Charakter einer pathetischen Tragödie erst durch die Anwesenheit des Pathos an vielen (beliebigen) Punkten hervorgebracht werde. Doch gesteht dieser Gelehrte selbst zu, dass durch seine Annahme die Unterscheidung eine einigermassen ineinanderfliessende werde, ausserdem sprechen gegen die

---

[1] 52b 9: *δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ' ἐστί· περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά, οἷον κτλ.*

[2] Dementsprechend liest denn auch Christ 52b 9: *δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ ἐστί· [μέρη δὲ μύθου τέσσαρά ἐστι, δύο μὲν] περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος* und 59b 11: *καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων [καὶ ἠθῶν] καὶ παθημάτων;* vrgl. Hermann p. 127 sqq.

[3] Ueber die scheinbar widersprechende Stelle 50a 25: *ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν* s. u. [4] 59b 15 —. [5] 60a 11. [6] 55b 23.

[7] Anm. z. Uebers. 65, 52, 84. [8] a. a. O. S. 137.

[9] Rhein. Mus. XXVIII S. 317 ff. und Anm. z. Uebers. 171; vrgl. Ed. Müller II S. 153 und 156 f., Düntzer S. 76. Am schärfsten hat diese Auffassung M. Schmidt ausgedrückt, wenn er S. 43 übersetzt: die verwickelte, welche eitel Peripetie und Wiedererkennung ist.

drei angeführten, principiell identischen Annahmen ihre Consequenzen sowie der Wortlaut der Poetik. Denn in der Definition der zusammengesetzten Fabel als einer solchen[1], in welcher die *μετάβασις* mit „gegenteiliger Wendung“ und „Erkennung“ erfolgt, ist unter dieser, wie wir oben[2] nachgewiesen, die ganze Abfolge der Ereignisse, welche einen Schicksalswechsel ausmachen, und nicht ein einzelner Punkt zu verstehen, weder die Katastrophe selbst noch der Uebergang zu einer entgegengesetzten Beschaffenheit des Schicksals. Während nach unsrer Auffassung mit der Definition der zusammengesetzten Fabel die der zusammengesetzten Tragödie als einer solchen, deren dramatisches Gefüge aus Peripetie und Anagnorisis besteht, *ἧς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις*[3]), völlig übereinstimmt[4]), kann Vahlen[5]) diese Uebereinstimmung nur durch die gewaltsame Erklärung herstellen, dass unter *τὸ ὅλον* die *μετάβασις τῆς ὅλης πράξεως* zu verstehen sei, Susemihl[6]) aber schreibt durch seine Auffassung dem Aristoteles den Widerspruch zu, dass er die Arten der Tragödie im wesentlichen zwar auf die Arten der Fabel begründet, dass er aber das Vorhandensein einer verflochtnen Fabel nicht als für eo ipso ausreichend erachtet, um die Tragödie als eine zusammengesetzte erscheinen zu lassen. Einen zweiten Grund gegen die Annahmen, welche die An- oder Abwesenheit des *πάθος* auf einzelne Stellen im Drama beziehen, bilden die widerspruchsvollen Consequenzen derselben. Vahlen[7]) behauptet, dass durch die Abwesenheit des Pathos in der Metabasis die Tragödie einen ruhigeren und gemesseneren Gang annahm und sanftere Gemütsstimmungen zur Darstellung brachte, wodurch die Dichter zu „detaillierter Feinausführung“ der Charaktere eingeladen wurden[8]). Doch abgesehen davon, dass sich durch diese relative Entgegensetzung[9]) nur ein gradueller Unterschied ergibt, der ja nicht artbildend sein kann, behaupten wir, dass nach der traditionellen Struktur der griechischen Tragödie in derselben eine feinere Charakteristik in unserm Sinne unmöglich war und thatsächlich in den vorhandnen Dramen nicht zu finden ist. Wenn sich also ein Stück durch stärkeres Hervortreten der Charakteristik auszeichnete, so musste dieselbe nicht so auf detaillierter Feinausführung der Charaktere als auf Stärke und Grösse derselben beruhen. Stärke des Charakters und *πάθος* bedingen aber eher einander, als dass sie sich ausschliessen. Denn je stärker und leidenschaftlicher der Held ist, desto wahrscheinlicher und begründeter ist eine leidvolle That, mag dieselbe von ihm ausgehen oder als Reaktion gegen ihn gerichtet sein. Von seinen Irrfahrten heimgekehrt entschliesst sich der göttliche Dulder, obgleich einer gegen viele, mit Gewalt sein Hausrecht zu wahren, und seine Entschlossenheit führt den Untergang der Freier herbei; in der ethischen Odyssee wenigstens bedingen sich *πάθος* und *ἦθος* unter einander. Aus diesen Gründen also müssen auch die principiell identischen Annahmen von Ueberweg, Vahlen und Susemihl zurückgewiesen werden. Weder in Bezug auf die ganze Tragödie noch in Bezug auf einzelne Punkte derselben lässt sich zwischen *πάθος* und *ἦθος*, als Charakteristik verstanden, der conträre Gegensatz finden, welcher die Voraussetzung bildet für die Annahme, dass sich die ethische Tragödie auf das Nichtvorhandensein des *πάθος* als des dritten artbildenden Momentes begründet.

Darum hat eine Reihe von Gelehrten diesen Gegensatz dadurch zu gewinnen gesucht, dass sie *ἦθος* in einer engeren Bedeutung fassten. Welcker[10]) und Vischer[11]) z. B. beziehen die Bezeichnung „ethisch“ auf den vom Zuschauer empfangenen Eindruck; der pathetische Mythos sei

---

1) 52a 18. 2) S. 2. 3) 55b 35. — 4) vrgl. S. 10f. 5) a. a. O. S. 137. 6) Rhein. Mus. XXVIII S. 322. 7) a. a. O. S. 137f. 8) Aehnlich Ueberweg, Anm. z. Uebers. 52 und Susemihl Rhein. Mus. XXVIII S. 323 u. Anm. z. Uebers. 111. 9) Ueberweg Anm. z. Uebers. 52: auch können dieselben (die nicht pathetischen Fabeln) in Tragödien eingehen, welche ohne durchgeführte Charakterzeichnung bleiben.

10) Griech. Trag. I S. 44 und 206ff. 11) Aesthetik IV S. 1412.

rührend, der ethische charakterbildend, auf das sittliche Gefühl wirkend. Doch abgesehen davon, dass Aristoteles den Tragödien schlechthin eine kathartische[1]) Wirkung zuschreibt, charakterbildend kann doch eine Dichtung nur durch die Darstellung von Charakteren und durch Sentenzen sein, welche sich auf den Charakter beziehen. Aber weder in der Qualität noch Quantität der Charakterdarstellung lässt sich zwischen der Jlias und der Odyssee ein solcher Unterschied auffinden, dass man iener als einer pathetischen Dichtung die charakterbildende Kraft absprechen möchte, welche man dieser als einem ethischen Epos beilegen müsste. Zudem sind „charakterbildend“ und „rührend“ zwar etwas Verschiednes, aber keine conträren Gegensätze, so dass die ethische Fabel und Tragödie nicht auf die Abwesenheit des dritten *μέρος* des Mythos, sondern auf ein eignes artbildendes Moment — eigentümliche Charakterdarstellung — begründet und damit wieder die Einheitlichkeit des Einteilungsgrundes aufgehoben würde. — Gotschlich[2]) und Günther[3]) beziehen dagegen den Gegensatz von *ἦθος* und *πάθος* auf das Verhalten des handelnden Helden, indem sie ienes nach einer von Aristoteles[4]) selbst gegebnen Definition als die Bekundung einer bestimmten Willensentscheidung fassen, in deren Gegensatz dieses die Bedeutung des Affekts annehme; sie beziehen beide Begriffe auf das Handlungsmotiv des Helden. In der pathetischen Tragödie handle derselbe im Affekt, in der ethischen nach einem bestimmten, zielbewussten Plane. Und auf die Odyssee und Jlias[5]) scheint diese Unterscheidung allerdings zuzutreffen. Heimgekehrt entschliesst sich Odysseus sein Haus von der Menge der Freier zu befreien und führt seinen Plan mit vieler Klugheit glücklich zum Ziel. Der Held der Jliade aber handelt im Zorn, Schmerz und Rachedurst; durch das ganze Epos hindurch scheint er vom Affekt beherrscht zu sein. Doch dass Affekt und kluge Ueberlegung sich nicht ausschliessen, haben wir an der Medea gesehen[6]), die mit der Leidenschaftlichkeit eines barbarischen Weibes erfüllt ist und doch mit schaudererregender Kaltblütigkeit den Racheplan aussinnt und durchführt. Und Aiax, der in tiefgekränktem Ehrgefühl seine Schmach nur durch Selbstmord tilgen zu können glaubt, weiss durch klug verstellte Worte seine selbstmörderischen Absichten so zu verdecken, dass Tekmessa annimmt, er begebe sich von ihr zur Versöhnung mit den Atriden hinweg. Vor allem aber lässt

---

[1]) 49b 23: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις .... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

[2]) N. Jahrb. f. cl. Phil. 1874 S. 614 ff. [3]) S. 538 ff.

[4]) 50b 8: *ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν.*

[5]) Die Fabel der Odyssee hat Ar. selbst herausgeschält, 55b 17 ff.; die Fabel der Jlias ist folgende: Da Achill im Zorne gegen Agamemnon eine Versöhnung schroff zurückgewiesen, geraten die Achaeer in so grosse Not, dass die Troianer bereits im Begriff sind den Feuerbrand auf deren Schiffe zu schleudern. Da kommt ihnen Patroklos in der Rüstung des Aeaciden zu Hilfe, doch findet er durch seine masslose Kampfeslust in der troischen Ebene den Tod; sein Leichnam wird durch Hektor der Rüstung beraubt und nur mit Mühe aus der Gewalt der Feinde gerettet. Durch des Freundes Tod mit wildem Schmerz und heissem Rachedurst erfüllt, gibt Achill ohne weiteres den Zorn gegen den Atriden auf, tötet mit der gottgefertigten Rüstung alle Troier, die seiner Kraft begegnen, und findet das Ziel seiner Rache in der Vernichtung seines Erzfeindes (des *Ἕκτωρ ἄλαστος*, XXII 261) und in der feierlichen Bestattung seines toten Freundes. — Die Handlung der Jlias enthält demnach einen Schicksalswechsel vom Unglück zum Glück, das Gelangen aus der Nichtbefriedigung zur Befriedigung des Verlangens. Die Schürzung enthält die Ereignisse bis zur Erweckung des Rachedurstes, die Metabasis oder Lösung stellt in der Stufenfolge der *ὁπλοποιία, μήνιδος ἀπόρρησις, μάχη (θεῶν* u. *παραποτάμιος), Ἕκτορος ἀναίρεσις* und der *ἆθλα ἐπὶ Πατρόκλῳ* die Vollziehung der Rache dar. — Wenn übrigens Ar. 59b 3 behauptet, dass sich aus den übrigen Epen viele, aus der Jlias und Odyssee *μία τραγῳδία ἢ δύο μόναι* bilden liessen, so könnte den Stoff zu einer zweiten Tragödie aus der Jlias nur das bilden, was wir eben als Schürzung bezeichnet haben. Die gestörte Ordnung, mit welcher dann wieder diese Tragödie anhöbe, wäre der Gegensatz zwischen Achill und Agamemnon; die Fabel stellte die Rächung des gekränkten Achill durch das von Zeus über die Achaeer verhängte Unheil dar. In der Odyssee würden die Irrfahrten des göttlichen Dulders bis zur Ankunft in Ithaka den Stoff zu einer zweiten Tragödie bilden.

[6]) S. 3 Anm. 2.

sich die von Gotschlich und Günther aufgestellte Ansicht nicht mit dem (ietzigen) Wortlaut der Poetik vereinigen, als nach welchem Aristoteles das πάϑος als ein den beiden andern gleiches artbildendes Moment hinstellt, welches nicht die Beschaffenheit des sich in That umsetzenden Seelenzustandes des Helden, sondern die Beschaffenheit der in die Erscheinung tretenden That selbst bezeichnet. Wenn Günther[1]) den Widerspruch seiner Annahme zu dem Wortlaut der Poetik dadurch zu beseitigen meint, dass er das πάϑος nur mittelbar als artbildendes Moment gelten lassen will, so ist ia allerdings wahrscheinlich, dass Aristoteles in der auf die Definition folgenden Lücke eine nähere Bestimmung darüber gegeben hat, in welcher Weise das Pathos artbildend ist, doch kann dieselbe nicht die Auslegung Günthers gewesen sein, der dem leidvollen Moment der Handlung die artbildende Kraft ganz benimmt und ein neues, die Einheitlichkeit des Einteilungsgrundes aufhebendes Moment als das unterscheidende Merkmal einführt. Denn das seelische Verhalten des Helden bildet nicht einen Teil des μῦϑος, sondern steht zum ἦϑος und der διάνοια in Beziehung, welche Coordinate ienes μέρος der Tragödie sind. — So ist auch der Versuch aus einer engeren Bedeutung von ἦϑος einen conträren Gegensatz desselben zu πάϑος zu gewinnen misslungen und damit die Möglichkeit überhaupt genommen den Unterschied der pathetischen und ethischen Tragödie aus dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein des πάϑος zu bestimmen. Das Wesen der pathetischen und ethischen Tragödie scheint sich weder durch die Annahme eines vierten, noch durch Beziehung auf das dritte artbildende Moment feststellen zu lassen; Reinkens[2]) wenigstens verzweifelt an der Möglichkeit ihre Beschaffenheit zu erkennen.

Doch wir haben uns bereits den Weg zu einem positiven Resultat gebahnt. Bisher hat man unter Peripetie, Anagnorisis und Pathos drei gleichartige unterscheidende Merkmale der Fabel verstanden, welche zwar für die Kunstmässigkeit einer Tragödie nicht notwendig sind, durch deren Hinzutreten aber die Wirkung derselben bedeutend gesteigert wird. Doch wir haben schon den Unterschied erwiesen, dass Peripetie und Anagnorisis dramatische Momente sind, während das πάϑος sich nach der Definition zweifellos auf das Schicksal des Helden bezieht und anscheinend ein facultatives tragisches Moment bildet. Da nun aber iede Tragödie πάϑος enthalten muss und durch dasselbe, als facultatives leidvolles Moment gefasst, sich auf keine Weise der Wesensunterschied zwischen der pathetischen und ethischen Tragödie erkennen liess, so führen wir ietzt den Unterschied zwischen dem Pathos einerseits und der Peripetie und Anagnorisis andrerseits noch weiter, indem wir ienes aus seiner bisherigen Coordination mit diesen gänzlich herauslösen und mit Lessing[3]) behaupten, dass unter πάϑος nicht ein einzelnes tragisches Moment, sondern die ganze leidvolle Handlung zu verstehen sei, welche ieder Tragödie eignet. Um Arten der Fabel festzustellen, betrachtet Aristoteles dieselbe nach ihrer Form und nach ihrem Inhalt als den beiden Erscheinungsformen, welche das Wesen eines ieden Dinges ausmachen. Die μέρη τοῦ μύϑου sind nicht facultative Momente, sondern fortlaufende Beschaffenheiten desselben, die an ieder Stelle in und mit einander, doch andrerseits auch neben einander sind. Die Tragödie weist sechs solcher fortlaufenden Beschaffenheiten auf, die Fabel hat deren nur zwei. Und zwar wird ihre Form durch ihre dramatische, ihr Inhalt durch ihre tragische Fügung ausgemacht, iene durch den Verlauf der Handlung an sich, diese durch das Verhalten und das Schicksal des handelnden Helden. Auf diesen beiden Unterscheidungsgründen

---

1) S. 540 ff.

2) S. 319: Die aristotelische Lehre von den Arten der Tragödie gehört zu dem Unvollkommensten und Unbrauchbarsten von allem, was die Poetik enthält. — Wir wissen nicht, was Ar. unter pathetischer und ethischer Tragödie sich gedacht; am fernsten liegt das Verständnis der letzteren, vrgl. S.52.

3) Hamb. Dram. St. 38.

beruhen nun aber ie zwei Arten der Fabel und der Tragödie. Die einfache und verwickelte ergeben sich, wie wir oben nachgewiesen, darnach, ob der Verlauf ein einfacher oder complicierter ist; auf welchen Modificationen aber der tragischen Seite die pathetische und ethische Tragödie beruht, das muss der Philosoph in der Lücke nachgewiesen haben, welche der Text hinter der Definition des Pathos aufweist.

Dass zunächst Form und Inhalt die Einteilungsgründe für die Arten des Mythos und der Tragödie bilden, wird dadurch wahrscheinlich gemacht, dass Aristoteles das Wesen der Fabel selbst nach diesen beiden Seiten erläutert; c. VII—XI und XVI[1]) weist er nach, wie dieselbe beschaffen sein müsse, um dramatisch zu sein: c. XIII u. XIV legt er die Bedingungen dar, unter welchen dieselbe tragisch wirkt. Die dramatische Beschaffenheit ergibt sich zunächst[2]) aus dem *τέλος* der Tragödie als eines einheitlichen Ganzen[3]). Aus der Analyse dieses Begriffes folgt einerseits, dass die Fabel eine gewisse Grösse haben müsse, deren Angemessenheit durch das Mass der Behaltbarkeit und der Möglichkeit bestimmt werde in ihr einen Schicksalswechsel von Glück zu Unglück oder umgekehrt zur Darstellung zu bringen, andrerseits dass die dargestellten Ereignisse nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zu einer organischen Abfolge verknüpft werden müssen (c. VIII und IX—52a2). Dieses dramatische Gesetz ergibt sich

---

1) S. 22 Anm. 2. 2) Dass Ar. das Wesen der Fabel nach Form und Jnhalt gliedert, erweist sich mittelbar aus 59b 8: *ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ — ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν — καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων, ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. καὶ γὰρ καὶ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιὰς ἁπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον — ἀναγνωρίσεις γὰρ δι' ὅλου — καὶ ἠθική. πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν.* Diese Worte zerfallen für ieden ersichtlich in zwei Teile. Der erste Abschnitt enthält eine theoretische Aeusserung, der zweite ein dieselbe belegendes Beispiel. Doch über die Gliederung der beiden Abschnitte selbt vertreten Vahlen und Spengel entgegengesetzte Ansichten. Jener Gelehrte nimmt (Sitzungsber. der phil.-hist. Cl. d. Wiener Akad. LVI S. 286 und ³p. 246sq.) eine derartige Gedankenfolge an, dass in dem Theorem zuerst von den *εἴδη*, den Arten der Tragödie und des Epos, von der innern Gestaltung der Dichtung, dann von der äusseren Gestaltung derselben die Rede sei, welche auf Gedankenausdruck und Sprache beruhe. Der Abschnitt bildet nach ihm eine „bipertita oratio“ so, dass die Worte: *ἔτι δὲ τὰ εἴδη* durch die Worte: *ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν* aufgenommen und fortgesetzt werden. Die nach ihrer Wichtigkeit in c. VI behandelten sechs *μέρη* der Tragödie werden in dem Satze: *καί τά μέρη ἔξω κτλ.* nur in transcursu erwähnt, da einmal von den verschiednen *εἴδη* die Rede ist. Der Satz: *καὶ γὰρ περιπετειῶν κτλ.* enthält eine causale Beziehung nicht auf den unmittelbar vorangehenden Satz, sondern auf die *εἴδη* des Epos und der Tragödie, insofern in ihm die artbildenden *μέρη* des Mythos angegeben werden. — Nach der von Spengel (Abh. d. bayr. Akad. d. W. I. Cl. XI Bd. II Abt. S. 68) vertretnen Ansicht dagegen, welche wohl die allgemeine geworden ist, ist der Satz *καὶ τὰ μέρη* für die Gedankenfolge keineswegs nebensächlich und subordiniert, sondern bildet die Fortsetzung des Satzes: *ἔτι δὲ τὰ εἴδη κτλ.* und wird selbst durch eine Aufzählung eben der *μέρη* des Epos und der Tragödie fortgesetzt, welche in dem Satze *ἔτι τὰς διανοίας κτλ.* abschliesst. Es besteht also der Unterschied, dass der Satz, welcher nach Vahlen eine nebensächliche Bemerkung in dem ersten Teile des Theorems bildet, nach Spengels Auffassung der zweite Hauptgedanke ist, dass dagegen, was Vahlen als diesen ansieht, nach Spengel nur ein Teil desselben ist. Diese Auffassung ist die zunächstliegende und, wie wir hier nicht weiter ausführen können, durch die Sache selbst gebotne. — In der Aufzählung der einzelnen *μέρη* der Tragödie und des Epos wird nun aber das erste nicht mit seinem Namen, sondern nach seinen eignen *μέρη* angeführt, offenbar deswegen, weil eben die Arten der Tragödie und des Epos angeführt wurden, als welche auf den *μέρη* des Mythos beruhen. Für ein Ganzes aber im Gegensatz zu einem andern Ganzen können die Teile nur eintreten, wenn dieselben zusammengenommen es ausmachen. Da nun die angeführten Teile: *περιπέτεια, ἀναγνώρισις, παθήματα* nicht derartig sind, dass sie das Ganze durch Addition hervorbringen, können sie nur Teile insofern sein, als sie dasselbe durch Combination ausmachen; sie können nicht aufeinanderfolgende, succedierende, sondern nebeneinander fortlaufende, immanierende Teile sein. Als solche fortlaufende Beschaffenheiten des Mythos lassen sich aber nur ihre dramatische (Peripetie und Anagnorisis, in denen implicite der einfache dramatische Verlauf enthalten ist) und ihre tragische Gestaltung (*παθήματα*) denken; Form und Inhalt (in ihren verschiednen Erscheinungen) machen das Ganze des Mythos aus.

3) 50b 24: *κεῖται δ' ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος.*

auch aus der Rücksicht auf das andre *τέλος* der Tragödie, als nach welchem dieselbe die Darstellung furcht- und mitleiderregender Ereignisse ist (52a 2—11). Die leidvollen Ereignisse regen nämlich einerseits durch die Beziehung auf die betroffnen Personen unser Gefühl an, Furcht und Mitleid auslösend, andrerseits wirken sie durch ihr blosses Geschehen wie iedes Ereignis auf unsre Verstandesthätigkeit und rufen Wahrnehmung und Vorstellung, Aufmerksamkeit und Interesse hervor. Auf zweifache Weise dringen sie also in unsre Seele ein. Je stärker sie nun, so folgert Aristoteles, durch die zweite Seite in uns eindringen, desto stärker wird auch die Wirkung in erster Hinsicht sein. Das Interesse an dem leidvollen Ereignis wird aber wie bei iedem Ereignis in erhöhtem Grade erregt, wenn dasselbe nicht als ein vereinzeltes und zufälliges in die Seele einzieht, sondern sich leicht in eine durch die Vorereignisse hervorgerufne Vorstellungsreihe einordnet, besonders aber, wenn es sich in die durch die bisherige Abfolge der Ereignisse hervorgerufne Vorstellungsreihe anfänglich nicht fügen zu wollen scheint, sich aber bald durch eine sichtbare Kette von Nebenvorstellungen in vernünftigem Zusammenhang mit den früheren Teilen der Handlung erweist. Also auch, um die Furcht- und Mitleidserregung zu erhöhen, ist die Verknüpfung der Ereignisse nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit erforderlich [1]. Das Gesetz der auf Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit begründeten Einheit muss selbst in denienigen Momenten enthalten sein (52 a 2—b 9), durch welche nicht nur scheinbar unvermutete, sondern dem bisherigen Verlaufe geradezu widersprechende Ereignisse eingeführt werden, mag das Gegenteil als Umschlag in der Handlung selbst (*περιπέτεια*) oder als Umschlag in der Stellung der handelnden Personen zu einander (*ἀναγνώρισις*) eintreten. Denn erst dann haben diese beiden Momente die ihnen eigentümliche [2]) Wirksamkeit, durch welche sie artbildend geworden sind [3]), wenn die durch sie eingeführten plötzlichen Ereignisse sich dennoch in die durch den vorausgehenden Verlauf hervorgerufne Vorstellungsreihe einfügen und die Ueberraschung der Befriedigung weicht, welche das Interesse an der Wahrnehmung der Folgerichtigkeit empfindet [4]). Darum ist denn auch von den möglichen Erkennungsarten dieienige die beste, bei welcher das Ueberraschende aus dem Wahrscheinlichen entspringt [5]). In ebenso wohl gefügter Gliederung behandelt Aristoteles die

---

[1]) Vahlen, Sitzungsber. d. phil.-hist. Kl. der Wiener Akad. LII S. 89, nimmt an, dass die Worte 52a2: *ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα, καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι᾿ ἄλληλα* den Uebergang zur Behandlung der Fabel nach ihrer tragischen Beschaffenheit bilden, vrgl. Ueberweg, Anm. z. Uebers. 45, Susemihl, Anm. z. Uebers. 95, doch wir haben oben nachgewiesen, dass die in c. X. und XI. behandelte Peripetie und Anagnorisis dramatische Momente sind, an welchen gleichfalls das bisher behandelte Gesetz der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zur Erscheinung kommt. Darum kündigt dieser Uebergang nicht den zweiten Teil der ganzen Untersuchung über die Fabel, sondern eine Unterabteilung des ersten Teiles an, an welchen sich noch eine dritte Unterabteilung anschliesst. Soll sich aber diese zweite Unterabteilung, deren Verständnis noch durch Textverderbnis erschwert wird, in den ganzen Zusammenhang fügen, dann muss der Sinn herausgelesen werden, dass die Gefühlswirkung der leidvollen Ereignisse durch das dramatische Interesse an denselben gesteigert wird. Darum lesen wir (über die andern Verbesserungsvorschläge vrgl. Susemihl z. d. St. und V. [3]p. 142 sqq.) für „*καὶ μάλιστα*“ „*καὶ διὰ αὐτά*“, welche Coniectur nur scheinbar paläographische Schwierigkeiten bietet: *ταῦτα δὲ γίνεται καὶ διὰ αὐτὰ καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι᾿ ἄλληλα,* das Furcht- und Mitleiderregende findet sowohl durch sich selbst (durch das ihm beiwohnende *πάθος*) statt als auch in erhöhtem Grade, wenn dasselbe überraschend und doch in einer auf Wahrscheinlichkeit basierten Verknüpfung eintritt. (Ar. erwähnt also nicht erst die Erhöhung der Gefühlswirkung durch den einfachen dramatischen Verlauf; wem dies erforderlich erscheint, der muss „*κατὰ τὴν δόξαν δι᾿ ἄλληλα*“ lesen oder die Worte „*παρὰ τὴν δόξαν δι᾿ ἄλληλα*“ in der Bedeutung fassen, „der durch die bisherige Abfolge erregten Erwartung gemäss“. Diese Auffassung würde noch dadurch empfohlen werden, dass dann bis hierher von der einfachen und im nächsten Abschnitt von der complicierten dramatischen Fügung die Rede wäre).

[2]) 50a34 bezeichnet sie Ar. als *τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία.* [3]) vrgl. S. 9, [4]) vrgl. S. 15. Anm. 4.

[5]) 55a16: *πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι᾿ εἰκότων;* dass c. XVI hier einzuschalten ist, darüber vrgl. S. 22 Anm. 2 E.

tragische Beschaffenheit der Fabel. c. XIII legt er dar, wie die leidvolle Handlung an sich am wirksamsten dargestellt werde. In Absicht auf Erregung von Furcht und Mitleid sei derienige Schicksalswechsel der beste, in welchem ein hervorragender Mann infolge eines Fehlers aus Glück in Unglück gerät. Die tragische Wirkung könne aber, c. XIV, erhöht werden, accidentiell durch die scenische Darstellung (53b 1—13), essentiell durch die äussere und innere Stellung der handelnden Personen zu einander (53b 13—54a 13). Bei einander feindlichen oder gleichgültigen Personen wirkt nur das πάϑος an sich; die Wirkung des Leidvollen in seiner Vorbereitung wie Ausführung[1]) wird erhöht, wenn dasselbe ἐν ταῖς φιλίαις, zwischen Geschwistern, zwischen Eltern und Kindern und drgl. stattfindet, besonders aber, wenn dasselbe durch das dramatische Moment der Anagnorisis eintritt, d. h. wenn die Handelnden die leidvolle That ohne Kenntnis ihrer nahen verwandtschaftlichen Beziehung zu den Obiecten ihres Hasses und Angriffes verüben wollen, nach der That aber oder besser noch vor derselben zur Erkenntnis dieser nahen Beziehung gelangen[2]). Die Zweiteilung in der Behandlung des Mythos, die Erläuterung desselben nach Form und Inhalt, nach seiner dramatischen und tragischen Beschaffenheit wird noch ersichtlicher, wenn die Uebergangsformel zwischen beiden Teilen ihre richtige Form erhält. Ihre ietzige Gestalt: ὧν δὲ δεῖ

---

[1]) Vahlen, Sitzungsber. d. phil.-hist. Kl. d. Wiener Akad. LII. S. 112 behauptet, dass durch die für die einzelnen Arten der Ausführung des πάϑος erwähnten Beispiele des Hämon, welcher seine einmal bekundete Absicht den Vater zu töten nach dem ersten Misslingen derselben nicht weiter zu verwirklichen sucht (Susemihl Anm. z. Uebers. 134), der Medea, welche ihre eignen Kinder mordet, der Merope, welche im Begriff ihren Feind zu töten vor der That in demselben ihren Sohn erkennt, bewiesen wird, dass Ar. unter πάϑη in diesem Kapitel einzelne tragische Momente verstehe. Aber diese Momente treten ia doch nicht von aussen willkürlich zur leidvollen Handlung hinzu, sondern sind derselben immanent und werden durch eine längere Entwicklung derselben hervorgebracht; es sind hervortretende Punkte derselben, bei deren Erwähnung an die Kette von Ereignissen mitgedacht wird, deren Ausbruch oder Ansatz sie bilden. Darum denn auch der Philosoph öfter, z. B. 53b17 neben der Ausführung solcher gesteigerter Momente ihre Vorbereitung erwähnt und für die Wirkung neben dem ποιεῖν das μέλλειν ποιεῖν in Betracht zieht. So gut Ar. die Peripetie von der Bedeutung eines Punktes dehnt bis zur Bezeichnung des ganzen Verlaufes (vrgl. S. 11 Anm. 5), so kann er umgekehrt das Pathos von der Bedeutung der ganzen leidvollen Handlung bis zur Bezeichnung eines hervortretenden Momentes in derselben zusammendrängen.

[2]) Darin, dass Ar. hier von den aus den Elementen: Kenntnis, Unkenntnis, Thun, Thunwollen und Nichtthun möglichen Combinationen: Mit Kenntnis thun wollen und nicht thun, mit Kenntnis thun wollen und thun, mit Unkenntnis thun wollen und nach dem Thun zur Erkenntnis gelangen, mit Unkenntnis thun wollen und durch Erkenntnis zum Nichtthun gelangen, die letzte Art für die beste erklärt, hat man einen Widerspruch zu 53a14 finden wollen. Denn während Ar. dort den Schicksalswechsel aus Glück zum Unglück für die beste Gestaltung der tragischen Handlung hinstellt, erklärt er hier die Verhinderung des Ausbruches der leidvollen That für das beste. Susemihl[2] will darum die überlieferte Ordnung der Glieder umstellen, so dass die auf βέλτιον δὲ und κράτιστον δὲ folgenden Arten ihre Plätze tauschen müssten, wodurch in Uebereinstimmung mit iener Stelle die dritte Art der Pathosvollziehung als die beste hingestellt würde. In gleicher Absicht hat M. Schmidt das die vierte Art einleitende κράτιστον in οὐκ ἄχαριστον und das die dritte Art einleitende βέλτιον in βέλτιστον verwandelt. Vahlen aber hat dadurch beide Stellen in Einklang gebracht, dass er (a. a. O. S. 112) πάϑος als ein facultatives tragisches Moment auffasst, welches auch an andern Stellen als dem Knotenpunkte eintreten könne, dessen Gestaltung etwas für sich bestehendes sei, was mit der allgemeinen Composition der Fabel nichts zu thun habe. Doch auch dann, wenn man, wie wir, unter πάϑος die ganze leidvolle Handlung versteht, ist nicht ein Widerspruch zwischen beiden Stellen vorhanden, sondern die zweite enthält nur eine Einschränkung der ersten. Denn an der ersten Stelle spricht Ar. von der Gestaltung der tragischen Handlung schlechthin ohne Rücksicht auf die Stellung der handelnden Personen zu einander; wenn er an der zweiten eine andre Art unter der Voraussetzung der Anagnorisis als die beste erklärt, so wird iene Behauptung auf dieienigen Tragödien beschränkt, auf welche diese Voraussetzung nicht zutrifft, in welchen wie in den älteren Tragödien oder z. B. in der Medea des Euripides die Handelnden in voller Kenntnis ihrer verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Obiecten ihres Hasses und Angriffes gegen dieselben vorgehen. — — — Dass ferner die Erhöhung des tragischen Effectes von der Anwendung eines dramatischen Momentes abhängig gemacht wird, dies ist dieselbe Erscheinung wie die, dass oben (S. 21) die dramatische Beschaffenheit auf die tragische Wirkung begründet wurde, und rechtfertigt noch nicht die Behauptung Vahlens (a. a. O. S. 117), dass die Erörterung der Anagnorisis von derienigen des Pathos nicht zu trennen sei.

στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις, 52 b 29 ff. kann unmöglich die ursprüngliche sein, mag man mit Vahlen den Uebergang zur inhaltlichen Behandlung des Mythos an einem früheren Punkte annehmen oder das Princip iener Zweiteilung überhaupt nicht gelten lassen. Düntzer[1]) behauptet, dass mit diesen Worten zweierlei Neues angekündigt werde, einmal worauf man bei der Anordnung des Mythos zu sehen und was man dabei zu beachten habe, und dann woher die eigentliche Wirkung der Tragödie komme: das erstere werde in c. XIII, das andre in c. XIV behandelt. Doch wir haben gezeigt, dass grade c. XIII die allgemeine Bestimmung für das tragisch wirksamste enthält. Darum wird auch dieses Kapitel durch den zweiten Teil iener Uebergangsformel mit umfasst. Andrerseits ist ia grade die Anordnung und Composition der Fabel das, wovon c. VII—XI handelt. Mit dem ersten Teil der Uebergangsformel wird also auf etwas schon behandeltes hingewiesen. So bildet dieselbe eine echte Transition, enthaltend eine Zusammenfassung des Dargestellten und eine Ankündigung des Darzustellenden. Darum muss gelesen werden: *ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους λέλεκται· πόθεν δὲ ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον,* was man bei der Composition der Mythen (*μύθους* ist acc. effectivus, bei der Verknüpfung der Ereignisse zu einem einheitlichen Gefüge) erstreben und vermeiden muss, d. h. wie die dramatische Seite der Fabel behandelt werden muss, ist auseinandergesetzt worden, woraus nun aber die der Tragödie eigentümliche Wirkung fliessen wird, d. h. wie die Handlung tragisch componiert werden muss, davon wird nunmehr im Anschluss an das eben gesagte zu handeln sein[2]). Jetzt ist die Zweiteilung in der Behandlung des Mythos auch äusserlich klar

Evident freilich ist, dass c. XVI vor c. XV gestellt werden muss, doch dass dasselbe (wie auch Susemihl, Ueberweg, M. Schmidt wollen) an c. XIV anzuschliessen sei, erscheint uns unrichtig. Denn dass die beste Art der gegenseitigen Stellung der an dem Pathos beteiligten Personen auf einer bestimmten Anwendung der Anagnorisis beruht (c. XVI), das ist doch etwas andres als die in c. XVI behandelte Frage, welches die beste Art der Anagnorisis selbst ist. Die beste Art dieser ergibt sich ferner (vrgl. S. 9 f.) nicht so aus ihrer tragischen Wirkung als aus dem Grade ihrer Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit. Darum gehört c. XVI in die Erläuterung der dramatischen Beschaffenheit des Mythos hinein. In diesem Abschnitt aber schliesst sich dasselbe naturgemäss an die Definition der Anagnorisis 52 b 8 an, so dass der Zusammenhang an dieser Stelle der wäre, dass der Philosoph nach der Erklärung des Begriffes verschiedne Arten desselben aufstellt, einerseits nach den Gegenständen und der Beziehung der Erkennung, andrerseits nach der Art und Weise derselben. So ist, behaupten wir, die ursprüngliche Kapitelfolge die gewesen: c. VII—XI 52 b 8, XVI, XI 52 b 9, c. XIII, XIV, c. XVII, XVIII, c. XV (über das letzte vrgl. Spengel Abh. d. bayr. Akad. philos.-philol. Kl. II. 1837 S. 242 ff. und Reinkens S. 54 f.) In Bezug auf die Stellung des c. XVI scheint unsrer Meinung auch Günther zu sein, da er S. 272 den Inhalt desselben hinter dem des c. XI ausführt.

[1]) S. 56. — [2]) Auch der weitre Anfang des c. XIII, 52 b 31: *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἐστίν, πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι κτλ.* kann unmöglich richtig überliefert sein. Derselbe enthält eine Folgerung, für welche in dem Satze mit *ἐπειδὴ* ein zweigliedriger Grund angegeben wird. Gefolgert wird, wie der Schicksalswechsel am besten gestaltet werden müsse, die begründenden Momente sind die, dass die schönste Tragödie eine verwickelte und Nachahmung von furcht- und mitleiderregenden Ereignissen sei. Da nun im folgenden die Arten des Schicksalswechsels auf die Erregung von Furcht und Mitleid begründet werden, so kann der erste Umstand, dass die verwickelte Tragödie die schönste sei, nur der Grund dafür sein, dass überhaupt ein Schicksalswechsel stattfindet. Darnach würden die c. XIII aufgestellten Gesetze nur für die verwickelte Tragödie gelten; nur in ihr würde sich ein Glückswechsel finden, und ihr Charakteristicum, die Peripetie mit der *μεταβολὴ τῆς τύχης* identisch sein. Am bestimmtesten vertritt diese Ansicht Teichmüller I. S. 72. Doch Peripetie hat, wie wir nachgewiesen, eine viel engere Bedeutung, und der Glückswechsel eignet ieder Tragödie. Darum hat Susemihl, um die Beziehung des c. XIII auf alle Tragödien zu ermöglichen *πεπλεγμένην* als Glossar gestrichen: „die schönste Tragödie ist freilich nach dem obigen dieienige, welche nicht einen einfachen Verlauf nimmt, aber doch muss auch eine solche, die dies thut, eine nachahmende Darstellung furcht- und mitleiderregender Ereignisse sein, denn eben dies ist ia eine unterscheidende Eigentümlichkeit aller tragischen Darstellung.“ Aber die zunächst temporale

und scharf ausgesprochen, und unsre Behauptung gewinnt noch an Wahrscheinlichkeit, dass eben durch die Art, wie Aristoteles das Wesen der Fabel erläutert, die naturgemässe Annahme bestätigt wird, dass er die dramatische und tragische Beschaffenheit als Einteilungsgründe für die Arten der Tragödie angenommen hat. Und zwar kann iede Tragödie nach iedem der beiden Einteilungsgründe bestimmt werden, so dass dieselbe entweder als einfach und pathetisch oder als einfach und ethisch, entweder als verwickelt und pathetisch oder als verwickelt und ethisch bezeichnet werden kann, wie denn Aristoteles selbst die Jlias einfach und pathetisch, die Odyssee verwickelt und ethisch nennt[1]).

Wie lässt sich nun aber unsre Hypothese, dass Aristoteles für die vier verschiednen Fabel- und Tragödienarten zwei Einteilungsgründe hat, mit den beiden Stellen 52 b 9 und 55 b 33 in Einklang bringen, von denen iene drei, diese vier artbildende Momente zu erwähnen scheint? Die erste Stelle bietet in der vorliegenden Fassung: *δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ᾽ ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ κτλ.* auch ohne Rücksicht auf unsre Hypothese mehrere Anstösse. Denn sie enthält folgenden Gedankengang: Zwei (im Vorhergehenden erwähnte) *μέρη* des Mythos, Peripetie und Anagnorisis, beziehen sich also hierauf, ein drittes (hierauf bezügliches) *μέρος* ist das Pathos. Von diesen sind Peripetie und Anagnorisis (im Vorhergehenden) schon erläutert worden, das Pathos aber ist eine verderbenbringende oder leidvolle Handlung usw. Beide Sätze enthalten im wesentlichen denselben Sinn und dieselbe Anlage, die Zusammenstellung zweier schon besprochnen *μέρη*, die Gegenüberstellung des noch zu besprechenden dritten *μέρος*. Kein Zwischengedanke ist vorhanden, welcher die Wiederholung erträglicher machte[2]). Sodann ist die Beziehung auf das Vorhergehende, wie man dieselbe auch verstehen mag[3]), mit den Worten „*περὶ ταῦτ᾽*" einerseits zu allgemein und unbestimmt ausgedrückt, zumal wenn unmittelbar vorher c. XVI einzuschieben ist[4]), andrerseits ist sie zu weit reichend, da dieselbe grammatisch auch das, was als

---

Coniunction *ἐπειδή* nimmt wohl naturgemäss die logische Bedeutung des Grundes an, doch ist uns wenigstens kein Beispiel bekannt, in welchem sie sich zu der weitren Stufe der adversativ-causalen, der concessiven Bedeutung entwickelt hat. Darum lesen wir: *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν καὶ τῆς καλλίστης τραγῳδίας, μὴ ἁπλῆς ἀλλὰ πεπλεγμένης κατ᾽ αὐτὴν φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, κτλ:* da nun die Composition auch der schönsten (nicht der einfachen, sondern der verwickelten) Tragödie ihrem Wesen gemäss (eben als Tragödie, abgesehen von ieder Steigerung derselben) die Nachahmung von furcht- und mitleiderregenden Ereignissen ist — denn dies ist einer derartigen tragischen) Nachahmung eigentümlich — usw. Der Zusammenhang aber dieses Satzes mit dem ersten des Kapitels ist der, dass in ienem das *ἔργον τραγῳδίας* als der neue Gesichtspunkt in der Erläuterung der Fabel angekündigt, in diesem das Wesen desselben angegeben wird.

1) 59 b 14. Gegen die Möglichkeit dieser Combinierung spricht durchaus nicht (wie Susemihl Rhein. Mus. XXVIII S. 322 meint) der Umstand, dass Ar. 56 a 1 für die vier Arten der Tragödie vier verschiedne Beispiele anführt.

2) Darum will M. Schmidt zur Herstellung einer fliessenden Gedankenverbindung die Worte: *τούτων δὲ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται* ausstossen. Die von Vahlen[3] p. 152 sq. zur Rechtfertigung der Wiederholung angeführten Beispiele passen nicht, da dieselben eine anders geartete Wiederholung oder mehr als eine blosse Wiederholung enthalten. Gleich in dem ersten Beispiel, metaph. K. 8. 1065 a 1: *ἔστι δὴ τὸ συμβεβηκὸς ὃ γίγνεται μέν, οὐκ ἀεὶ δ᾽ οὐδ᾽ ἐξ ἀνάγκης οὐδ᾽ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ. τί μὲν οὖν ἐστι τὸ συμβεβηκός εἴρηται, διότι δ᾽ οὐκ ἔστιν ἐπιστήμη τοῦ τοιούτου δῆλον* wird nicht die Erklärung des Begriffes „zufällig" wiederholt, sondern gesagt, dass derselbe erläutert worden ist, um an die Definition eine Folgerung zu knüpfen: aus dem dargelegten Wesen des Begriffes „zufällig" folgt usw.

3) Hermann p. 126: *περὶ ταῦτ᾽* bezeichnet *ἁπλότητα* et *πλοκὴν* omninoque eam tragoediae divisionem quae simul constituendis tragoediae generibus inserviat, Vahlen[3] p. 125 *περὶ ταῦτ᾽ ἐστι* h. e. in eo sunt, ut *τὰ ἐλεεινὰ καὶ φοβερὰ* efficaciora reddant *ἐκπλήξει.* hinc enim 9. 1452 a 1 profectus erat. Nach unsrer Auffassung müsste *περὶ ταῦτ᾽* die Beziehung auf die dramatische Seite der Tragödie ausdrücken. 4) vrgl. S. 22 Anm. 2 E.

das dritte *μέρος* angeführt wird, das *πάθος* mit umfassen würde[1]), dessen Wirkungskreis doch von dem der Peripetie und Anagnorisis sehr verschieden ist. Den dritten Anstoss finden wir gemäss unsrer Hypothese über die Einteilungsgründe der Fabel- und Tragödienarten darin, dass Aristoteles drei selbständige und unter einander coordinierte artbildende Momente anzuführen scheint. Alle drei Anstösse aber verschwinden, wenn mit geringer Aenderung gelesen wird: *δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη· περὶ ταὖτ' ἐστι περιπέτεια κτλ.*: „Es gibt nun aber zwei Erscheinungsformen, zwei fortlaufende Beschaffenheiten des Mythos (bisher war nur von einer, der dramatischen Seite desselben die Rede; die Fortführung des Gedankens liegt also in dem an significanter Stelle stehenden *δύο*). Auf ein und dasselbe, auf die eine Erscheinungsform desselben beziehen sich Peripetie und Anagnorisis. Ein Drittes[2]) aber, welches die zweite Erscheinungsform, die tragische Seite desselben, ausmacht, ist das *πάθος*. Von diesen (drei) Stücken sind Peripetie und Anagnorisis schon erläutert worden, das dritte aber bedeutet usw. In dieser Fassung ist die Stelle ohne lästige Wiederholung, steht in klarem und sicherem Zusammenhange und bestätigt unsre Hypothese, dass Aristoteles als die artbildenden Momente des Mythos und der Tragödie deren Form und Inhalt ansieht. Ebenso leicht fügt sich dieser Annahme die Stelle, in welcher der Philosoph vier artbildende Momente anzunehmen scheint, 55b34: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα, τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη, ἡ μὲν κτλ.* Weder ist hier, wie Vahlen[3]) nachgewiesen, an die quantitativen Teile[4]) aus c. XII noch an die nach Abscheidung der musikalischen Composition und der Scenerie, als welche der Tragödie nur uneigentlich zukommen, noch übrigbleibenden vier qualitativen Teile aus c. VI, noch endlich, wie Vahlen seinerseits vermutete, an diese alle[5]) zusammengenommen zu denken. Diese Ansicht hat iener Gelehrte in seiner neuesten Ausgabe selbst aufgegeben, aber die dafür eingesetzte Hypothese, dass Aristoteles unter den *μέρη* die vier in den vorhergehenden Kapiteln behandelten wichtigeren Teile der Tragödie, den einfachen und zusammengesetzten Mythos, das Pathos und das Ethos verstehe, müssen wir schon aus dem Grunde abweisen, weil nach unsrer Annahme die Charakteristik erst hinter dem c. XVIII behandelt wird[6]). Dagegen macht der Umstand, dass die in den nächsten Worten gegebne Definition der zusammengesetzten Tragödie mit der Definition des zusammengesetzten Mythos in c. XI völlig übereinstimmt[7]), unzweifelhaft, dass Aristoteles unter den *μέρη* dieselben Stücke versteht, auf welche er an iener Stelle ausdrücklich die Arten des Mythos begründet[8]). Da er nun aber an iener Stelle nur zwei Einteilungsgründe anführt, so kann sich die Vierzahl der Tragödienarten nicht nach der gleichen Anzahl, sondern nur in Gemässheit iener ergeben. Darum muss „*τοσαῦτα γὰρ κατὰ* (*τὰ*) *μέρη ἐλέχθη*“ gelesen werden; der begründende Zusatz wird eben durch die Zahlabweichung der Arten und ihrer Unterscheidungsgründe hervorgerufen. Die Gemässheit aber zwischen beiden besteht darin, dass aus iedem der beiden Einteilungsgründe sich zwei, zusammen also vier Arten ergeben. Auf dem Nichtvorhandensein oder Vorhandensein der Peripetie und Anagnorisis oder eines von beiden Stücken beruhen, wie wir gesehen[9]), die einfache und zusammengesetzte Tragödie;

---

1) Daher will Bursian Jahns Jb. LXXIX S. 755 *περὶ* als Dittographie von *μέρη* ausstossen.

2) Zu *τρίτον* ist also nicht *μέρος* zu ergänzen, sondern dasselbe ist substantivisch gebraucht.

3) a. a. O. S. 135 und [3]p. 192. 4) Wonach nur eine äussere ziffermässige Gleichheit zwischen den Teilen und Arten der Tragödie bestünde, Spengel, Abh. d. bayr. Akad. d. W. philos.-hist. Cl. II 1837 S. 249.

5) Nach dieser Annahme müsste sich der begründende Satz *τοσαῦτα γὰρ κτλ.* auf einen ausgefallnen Satz beziehen, in welchem Ar. ausspräche, dass er hier von seiner am Schluss von c. VI ausgesprochnen Behauptung abweiche, dass auf iedem der sechs *μέρη* der Tragödie auch eine besondre Art derselben beruhe. Vahlen a. a. O. S. 135.

6) vrgl. 22 Anm. 2 E. 7) vrgl. S. 10 f. 8) Dabei ist die paläographisch schwierige Coniectur von Tyrwhitt p. 144 „*τὰ μύθων*“ für *τὰ μέρη* u. von Ueberweg krit. Anh. z. Uebers. S. 101 „*τὰ μύθου*“ oder „*τοῦ μύθου*“ überflüssig, da in dem ganzen Zusammenhang von der Tragödie hinsichtlich ihrer Handlung, d. h. also des Mythos die Rede ist, vrgl. 330f., die Beziehung der *μέρη* auf diesen sich also von selbst ergibt. 9) S. 8 f.

auf welchen Modificationen der leidvollen Handlung aber die pathetische und ethische Tragödie beruhen, das soll nunmehr, wo wir unsre principielle Auffassung aus dem Wortlaut der Poetik nachgewiesen haben, den Schlussteil der ganzen Untersuchung bilden.

Die Erläuterung des Aristoteles darüber ist verloren gegangen; die Darlegung der ethischen Odysseefabel gewährt auch keinen Anhalt, da der Philosoph nicht auch die Fabel der pathetischen Jlias herausgeschält hat, diese aber keineswegs unbestritten ist[1]). Wir müssen darum mit unsrer Combination an den erhaltnen Tragödien selbst ansetzen. Im Aiax und der Antigone stellt Sophocles das Todesgeschick beider Heldengestalten dar; doch in wie verschiedner Weise lässt er dasselbe über sie kommen. Aiax begeht im gottverhängten Wahnsinn eine so schmachvolle That, dass er zur Sühnung der befleckten Ehre nichts andres thun kann, als aus dem Leben fliehen. Es handelt der Held also im befangnen Zustande, in völliger Willensgebundenheit; das Leid und Todesgeschick wird durch eine fremde Gewalt über ihn verhängt. Antigone dagegen hat die Wahl zwischen Leben und Tod. Wohl wird sie durch die Stimme des Herzens gemahnt den geliebten Bruder zu bestatten, um seinem Schatten Ruhe zu gewähren, doch eingedenk des schmachvollen Unglücks, das bereits auf ihrem Geschlecht lastete, eingedenk der schrecklichen Strafe, welche Kreon den Uebertretern seines Gebots angedroht, hätte sie sich umso eher dafür entscheiden können, mit Gebet und stillem Gedenken die Manen des Bruders zu versöhnen, als schwache Frauen nicht berufen sind gegen den Willen der Machthaber anzukämpfen. Zu solchem Verhalten lässt sich denn auch die zartere Ismene bestimmen; sie selbst aber entscheidet sich in der Stärke ihres Fühlens und Wollens mit klarem Bewusstsein für eine Handlungsweise, welche ihren Tod nach sich ziehen muss. „Du hast das Leben dir gewählt und ich den Tod" so lässt der Dichter[2]) die Heldin selbst ihrer Schwester gegenüber die Freiwilligkeit ihres Thuns hervorheben. Und ebenso treffend bezeichnet Oedipus die Unfreiwilligkeit der von ihm verübten Frevel: „Sind ia doch die Thaten, die ich übte, mehr erlitten als vollbracht von mir."[3]) Demnach behaupten wir, ist eine Tragödie pathetisch, wenn der Held der angegriffne, getriebne und leidende ist und unfreiwillig und gebunden handelt, ethisch[4]) aber, wenn derselbe der angreifende[5]), treibende und wirkunghervorrufende ist und sich in voller Freiwilligkeit befindet. In iener wird das Geschick des Helden durch die Einwirkung der äusseren Verhältnisse, durch die Stärke einer fremden Macht, durch die Gewalt des blinden Schicksals gestaltet; in dieser ist es der Held selbst, welcher sein Geschick durch die Stärke seines Wollens und Vollbringens bestimmt. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne", dies ist also schon eine antike Anschauung, und einseitig ist die Auffassung von Lenz, welcher[6]) zuerst in Deutschland den Unterschied des modernen und antiken Dramas dahin bestimmt hat, dass ienes Schicksals-, dieses Charaktertragödie sei. Vielmehr waren beide Richtungen im Altertum vertreten, nur dass iene infolge der eigentümlichen Vorstellung des *φϑόνος ϑεῶν* vorwaltete und immer mehr hervortrat, ie mehr die politische Macht der Griechen verfiel und mit der Kraft des Volkes sich auch in dem einzelnen das Gefühl persönlicher Kraft minderte. Jetzt erst sind die Worte 50a 24: *ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠϑῶν γένοιτ' ἄν. αἱ γὰρ τῶν νέων πλείστων ἀήϑεις τραγῳδίαι εἰσὶν καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι* ganz verständlich[7]). Diese unsre Auffassung

[1]) Günther S. 542. [2]) Ant. 553 (Donner). [3]) Oed, Col. 261 f. (Donner).

[4]) Entsprechend der 50b8: *ἔστιν δὲ ἦϑος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν* gegebnen Definition, vrgl. Rhet. Γ 16. 1417a 17. [5]) *ἐπιϑέμενος* 55b 22. [6]) Ges. Schriften herausg v. L. Tieck II 211.

[7]) Dementsprechend lasen sich auch die Worte 60a 11: *εὐϑὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦϑος καὶ οὐδέν' ἀήϑη ἀλλ' ἔχοντα ἤϑη* in dem Sinne fassen, dass Ar. in der Epik des Homer eine kraftvollere Gestaltung der Persönlichkeiten findet als in den Epen der iüngeren Dichter.

des Unterschiedes zwischen der pathetischen und ethischen Tragödie wird durch eine Stelle in der Republik des Plato wahrscheinlich gemacht. Im zehnten Buch will dieser Philosoph in seinem Staat nur Gesänge für die Götter und Loblieder für die Helden aufnehmen, 607 A, indem er die gesamte übrige Dichtung von dem Begriffe der Mimesis aus verwirft, die sich ia namentlich bei denienigen Dichtern findet, welche *τῆς τραγικῆς ποιήσεως ἅπτονται ἐν ἰαμβείοις καὶ ἐν ἔπεσι*, 602 B. Aus dem Begriff der Nachahmung folgert er nämlich obiectiv, dass die Dichtkunst auf der dritten Stufe von der Wahrheit stehe, 599 A, und mit einem Dritten von der Wahrheit aus beschäftigt sei, 602 C, subiectiv, dass sie mit dem schlechteren Teile des menschlichen Geistes in Beziehung stehe, 603 B, und die zum Gram hinneigende und mannigfaltige Gemütsart stärke, 605 A. Den Beweis dieses zweiten Teiles beginnt Plato 603 C mit den Worten: *πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἡ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἑκουσίας πράξεις καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εὖ οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας. μήτι ἄλλο παρὰ ταῦτα; οὐδέν*, durch die letzten Worte ausdrücklich hervorhebend, dass er durch die angeführte Gliederung den tragischen Inhalt der Dichtungen erschöpft habe. Die *πράξεις βίαιοι* aber, das sind eben die Tragödien, in welchen der Held als das Obiect der äusseren Verhältnisse erscheint, die *πράξεις ἑκούσιαι* die ethischen Tragödien, in denen er sich gewissermassen zum Subiect derselben macht. Und ietzt zeigt sich auch in der Poetik des Aristoteles selbst dieselbe Unterscheidung. Nachdem der Philosoph in c. XIII dargelegt, wie der Schicksalswechsel in Absicht auf Erregung von Furcht und Mitleid gestaltet werden müsse, fügt er 53 a 19 die inductive Bemerkung hinzu, dass sich für die dargelegten Bedingungen nur wenig Sagenstoffe als geeignet erwiesen hätten, dass sich darum die Tragödienstoffe auf wenige Sagenkreise beschränkten, *οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.* Von den genannten Helden begehen nur zwei, Meleager und Telephos, welche beide die Brüder ihrer Mutter töten, die leidvolle That in freier Entschliessung, die Muttermörder Alkmäon und Orestes handeln unter dem Zwangeeiner schrecklichen Pflicht, Oedipus und Thyestes geraten durch die willkürliche Fügung des Schiksals in Blutschande[1]). Der von uns aufgestellte methodische Gegensatz in der Anlegung und Gestaltung der leidvollen Handlung ermöglicht sodann allein ein völlig widerspruchsloses Verständnis der Unterscheidung, welche Aristoteles zwischen Jlias und Odyssee trifft. Obgleich einer gegen viele, entschliesst sich der göttliche Dulder mit Gewalt sein Hausrecht gegen die Freier zu wahren, darum ist die Odyssee ethisch; Achilles, welcher die Bitte der Achäer und die angebotne Genugthuung starrsinnig zurückgewiesen, wird durch den Tod des Patroklus gezwungen, von selbst seinen Groll gegen Agamemnon aufzugeben und wird von der Nötigung der heiligen Freundespflicht erst durch die Tötung des Hektor und die feierliche Bestattung des toten Freundes gelöst, darum nennt Aristoteles die Jlias pathetisch. Endlich entspricht unsre Hypothese auch der Stellung, welche der Philosoph in c. VI dem Ethos zuweist. Dasselbe ist ein nicht notwendiges[2]) *μέρος* der Tragödie und steht zu dem ersten *μέρος* derselben, dem der Handlung und dem dritten der Gedankenbildung in dem Verhältnis, dass diese wohl ohne ienes, ienes aber nur an diesen in die Erscheinung treten kann. Die *διάνοια* ohne *ἦθος*, die reine Gedankenäusserung ist die Fähigkeit das Angemessne und in der Sache liegende darzustellen[3]), die ethische Gedankenbildung ist die Kundgebung einer Willensentscheidung. Die Handlung ohne Ethos wird durch die ausserhalb des Helden liegenden Umstände veranlasst; in der ethischen Handlung bildet dessen eigene Willensentscheidung die treibende Kraft: *οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμ-*

---

1) vrgl. Günther S. 319. 2) 50 a 24 *ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν.*
3) 50 b 5 *τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα.*

παραλαμβάνουσι διὰ τὰς πράξεις[1]); dem entspricht völlig das Verhältnis, in welches durch unsre Hypothese über den Unterschied der pathetischen und ethischen Tragödie das Ethos zur Handlung gebracht wird[2]). Es erübrigt noch, unsre Erklärung der verschiednen Tragödienarten an den erhaltnen Dramen selbst aufzuweisen. Doch da wir den uns zugebilligten Raum bereits überschritten haben, so soll dies den Gegenstand einer besonderen Untersuchung bilden. Hier begnügen wir uns zum Schlusse damit, unsre Hypothese über den Unterschied der pathetischen und ethischen Tragödie durch den Hinweis auf die Theorie des modernen Dramas zu bekräftigen. Denn auch diese[3]) erachtet es als ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal, ob der Held der treibende oder der getriebne ist, nur dass sie, da das moderne Drama im Gegensatze zum antiken auch die Entwicklung der Schürzung zur Darstellung bringt, nicht nur das Verhalten des Helden von der gestörten Ordnung bis zur Katastrophe, sondern auch vom Anfang bis zum Störung selbst nach diesem Merkmal beurteilen und da die absteigende Handlung die Reaction gegen die aufsteigende ist, in ieder einzelnen Tragödie den Gegensatz des Verhaltens constatieren muss: ein offensives Verhalten des Helden in dem einen hat ein defensives Verhalten in dem andern Teil zur Folge. Eine ethische Schürzung bedingt eine pathetische Lösung, eine ethische Lösung setzt eine pathetische Schürzung voraus.

Kritisch behandelte Stellen:

1) 52a2. Für: *ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι᾿ ἄλληλα* wird die Lesart: — — — *ταῦτα δὲ γίνεται καὶ δι᾿ αὐτὰ κτλ.* erwiesen und die Lesart: — — *καὶ μᾶλλον ὅταν γένηται κατὰ τὴν δόξαν δι᾿ ἄλληλα* als möglich hingestellt. — S. 21 u. Anm. 1.

2) 52a23. Für: *ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται* wird die Lesart: *ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθ᾿ ὅπερ εἴρηται* erwiesen. — S. 13.

3) 52a38. Für: *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον* wird die Lesart: *ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια καὶ ἔλεον ἕξει ἢ φόβον* erwiesen. — S. 15.

4) 52b9. Für: *δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ᾿ ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος* wird die Lesart: *δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη· περὶ ταῦτ᾿ ἐστι περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος* erwiesen. — S. 24f.

5) 52b29. Für: *ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις* wird die Lesart: *ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους λέλεκται· πόθεν δὲ ἔσται κτλ.* erwiesen. — S. 22f.

---

1) 50a21.

2) Bei diesem eigentümlichen Verhältnis zwischen dem *ἦθος* einerseits und (der *διάνοια* und) dem *μῦθος* andrerseits, wie es in Uebereinstimmung mit c. VI in unsrer Hypothese über den Unterschied der pathetischen und ethischen Tragödie zu Tage tritt, fällt ein neues Licht auf die vielumstrittne Stelle 59b8ff.: *ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν κτλ.*, über deren principielle Auffassung wir uns schon oben (S. 20, Anm. 2) entschieden haben. Infolge ienes Verhältnisses müssen wir nämlich von den Erklärern der Stelle, deren principielle Auffassung wir teilen, in einem Punkte abweichen. Dieselben vermissen nämlich in der Aufzählung der *μέρη* der Tragödie die Erwähnung des Ethos; darum schiebt Bursian, Jahns Jb. LXXIX S. 758, Spengel in den Abhd. d. bayr. Ak. d. Wiss. I Cl. XI Bd. II Abt. S. 68, M. Schmidt in der Ausgabe *τὰ ἤθη* zwischen *ἔτι* und *τὰς διανοίας* (59b12), Susemihl[1] in dem vorhergehenden Satze *ἠθῶν* hinter *παθημάτων*, Christ vor diesem Worte ein; vrgl. Spengel in der Streitschrift gegen Vahlen 1875 S. 32. Doch wir behaupten ienem Verhältnis zufolge, dass die Stelle, sowie sie überliefert ist, sich richtig verhält. Das *ἦθος* wird deswegen nicht besonders erwähnt, weil dasselbe bei der Erwähnung der *παθήματα* (und der *διάνοια*) mitgedacht wird, als an welchen es in die Erscheinung tritt.

3) G. Freytag S. 91 ff., Günther S. 406f.

6) 52b31: Für: *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας μὴ ἁπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, κτλ.* wird die Lesart: *ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν καὶ τῆς καλλίστης τραγῳδίας, μὴ ἁπλῆς ἀλλὰ πεπλεγμένης, κατ' αὐτὴν φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν, κτλ.* erwiesen. — S. 23, Anm. 2.

7) 55b25. Der überlieferte Text: *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις* wird in einer neuen Erklärung als richtig erwiesen. — S. 4.

8) 55b34. Für: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα, τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη, ἡ μὲν κτλ.* wird die Lesart: *τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα, τοσαῦτα γὰρ κατὰ (τὰ) μέρη ἐλέχθη* erwiesen. — S. 25.

9) 56a8. Für: *δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ, τοῦτο δὲ ὧν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις* wird die Lesart: *δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ὅλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδ' ἐν ἴσῳ τῷ μύθῳ κτλ.* erwiesen. — S. 5f.

10) 56a10. Für: *πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι* wird die Lesart: — — — *δεῖ δὲ ἄμφω συγκροτεῖσθαι* erwiesen. — S. 7 Anm. 1.

11) 59b8. — Der überlieferte Text: *ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταὐτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ — ἢ γὰρ ἁπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικήν — καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταὐτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων, ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς* wird in einer neuen Erklärung als richtig erwiesen. — S. 28, Anm. 2, vrgl. S. 20 Anm. 2.



Druckfehler:

S. 2 Z. 5	l. in verhängnisvoller Weise	f. in ve rhängnissvoller Weise
S. 2 Anm. 3	l. *(εἶναι λέγω)*	f. *(εἶναι λέγεις)*
S. 3 Anm. 2	l. *ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου*	f. *ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου.*
S. 3 Anm. 3 Z. 28	l. welches anzunehmen	f. welchen anzunehmen
S. 4 Z. 18	l. auf c. XVIII der Poetik	f. auf c. XVIII. der Poetik
S. 4 Anm. 2	l. aus den Worten: *ἔνια*	f. aus den Werten *ἔνια*
S. 5 Z. 1	l. welche sich	f. welcher sich
S. 6 Z. 23	l. durch leichte Textesänderung:	f. durch leichte Textesänderung
S. 6 Z. 25	l. *οὐδ' ἐν ἴσῳ τῷ μύθῳ*	f. *οὐδ' ἐν ἴσῳ τῶ μύθῳ*
S. 7 Anm. 1	l. Erklärung „es muss aber immer beides Beifall finden"	f. Erklärung; es muss aber immer beides Beifall finden
S. 10 Z. 18	l. *ὅλον*	f. *ὅλον*
S. 15 Z. 12	l. *περιπέτεια*	f. *περιπίτεια*
S. 15 Z. 13	l. *ἔλεον*	f. *ἔλεον*
S. 15 Anm. 2	l. *συμβήσεται.* So erscheint *ἔτι δὲ*	f. *συμβήσεται* scheint *ἔτι δὲ*
S. 16 Z. 36	l. eine einigermassen	f. cine einigermassen
S. 20 Anm. 2 Z. 23	l. fassung	f. assung
S. 23 Anm. 2 Z. 13	l. zu ermöglichen,	f. zu ermöglichen
S. 23 Anm. 2 Z. 19	l. *πεπλεγμένης,*	f. *πεπλεγμένης*
S. 24 Anm. 3 Z. 2	l. Vahlen³p. 152	f. Vahlen³p. 125
S. 24 Anm. 3 Z. 3	l. *φοβερὰ*	f. *φοβουρὰ*

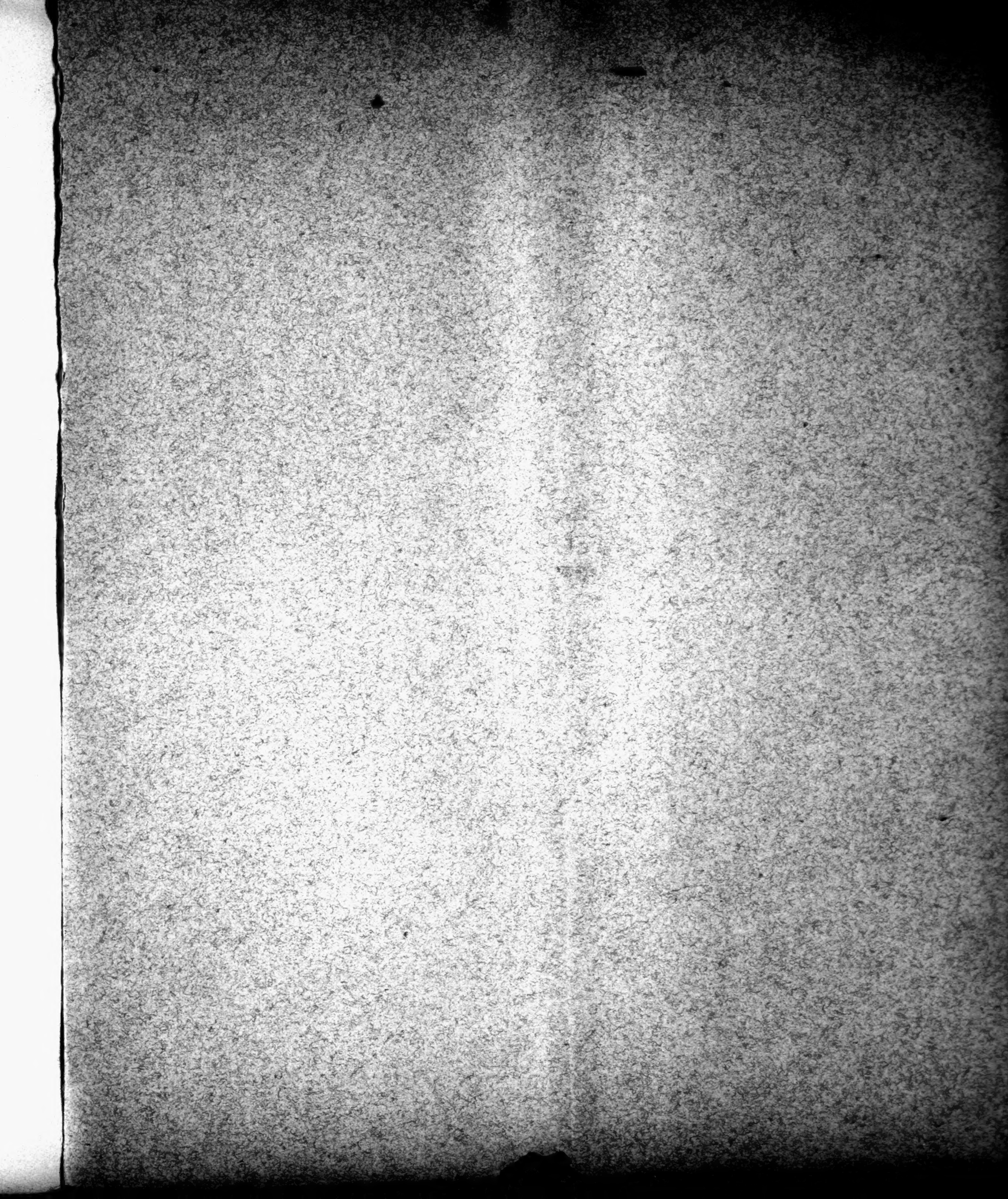
Nachtrag. **S. 14 Z. 30 ist für „seinen Vater getötet habe" zu lesen: den Mann getötet habe, mit dessen Frau er ehelich verbunden sei.**





→ Druck von E. Thielmann in Kreuzburg. ←







END OF
TITLE